

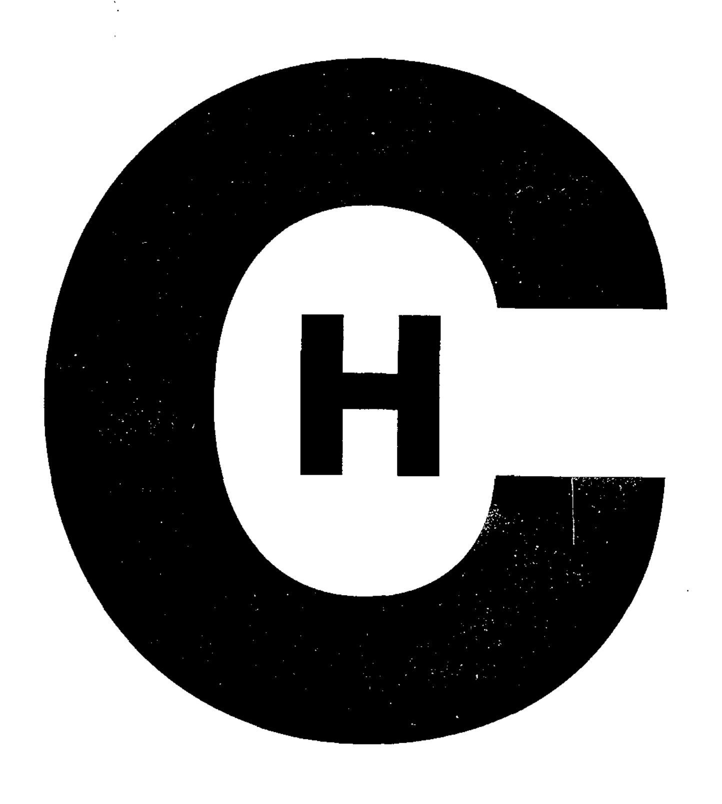
Cuadernos Hispanoamericanos

Dossier
Literatura argentina

Entrevista con Hugo Mujica

Ilustraciones de Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional



718

abril 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elenagarciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

718 Índice

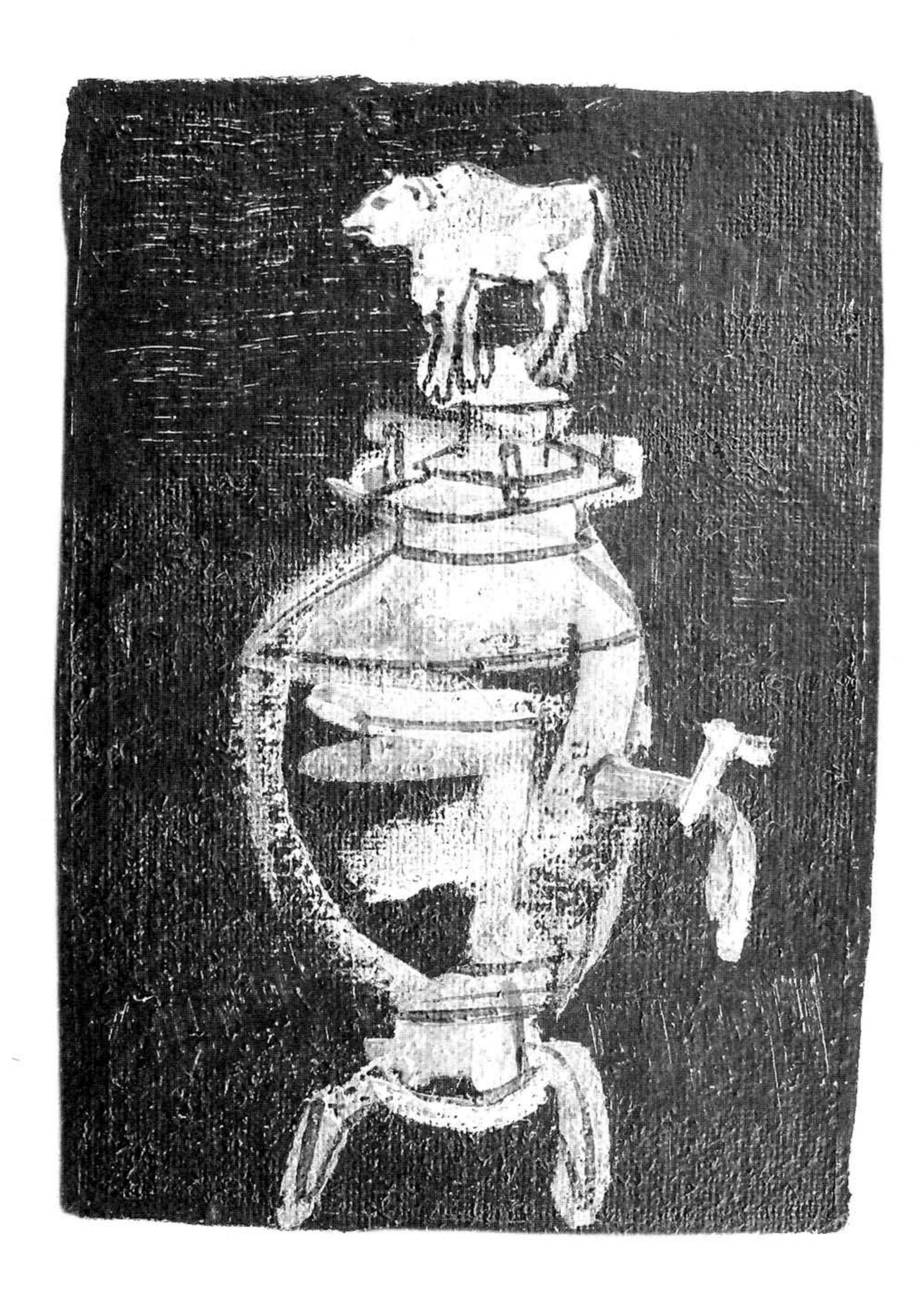
Dossier literatura argentina

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Dossier literatura argentina

Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa

Diana Bellessi

Diría que esta es una reflexión sobre la poesía en general, y en particular sobre la actualísima poesía argentina, que se abre en un amplio abanico de representación, y de la que sólo hablaré abordando algunos temas y citando a unos pocos autores.

La década de los ochenta abrió las puertas del largo silencio tras la última dictadura, mostrando la buena salud de la poesía argentina. Recuerdo a Ernesto Perlongher leyendo *Cadáveres* en la explanada al aire libre del Centro Cultural San Martín, para una audiencia de jóvenes y de viejitos que hacían cola con la intención de ver cine gratis en el teatro. El torrente había ganado la calle meses atrás, en el último período de la dictadura, cuando poetas de diversas corrientes salieron de las catacumbas y volvieron a leer y a escucharse entre sí. El neorromanticismo, el neobarroco, el neoexperimentalismo y el neocoloquialismo, con revistas o lobys de distinto formato reiniciaron discusiones en la escena porteña de la poesía; poco después, la aparición de *Diario de Poesía*, una revista fundada en 1986 y que fue adquiriendo una larga reputación, colocó los discursos sobre el objetivismo en el Río de la Plata. Simultáneamente se publicaron libros de muchos poetas que eran muy jóvenes en los setenta, coexistiendo con los verdaderos jóvenes del ochenta, en un remix de mutua influencia que no ha sido todavía suficientemente pensado.

En junio de 1999, Edgardo Dobry escribe en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*:

«Los poetas nacidos durante los años 60 reaccionan visiblemente contra esa estética [el neobarroco]. Actitud decisiva, puesto que define una serie de opciones esenciales: la palabra recupera su

significado directo, denotativo; el poeta, su voluntad de pertenencia a una comunidad (nacional, y por lo tanto lingüística), a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista y «comprometida» de los años sesenta y setenta [...] aunque ahora el apego a las cosas no suponga un compromiso histórico, sino un inmenso desdén por la «carnalidad» de las palabras que las separan de nosotros. Lo que destaca es más bien una mirada del paisaje urbano de Rosario o de Buenos Aires. [...] El poeta es un camarógrafo. [...] El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje. [...] No le interesa como acotación de un campo de lirismo concentrado.»

Se ha dicho que el objetivismo señala la crisis del sujeto romántico. Este sujeto, atento a los objetos en su mirada, se hace múltiple y en parte desaparece en la multitud de lo existente. Y en lo personal diría que acuerdo con el sentido de esta frase. Pero no acuerdo con la sospecha tendida sobre la presencia del yo lírico que enuncia la multitud de lo existente, y al hacerlo, se enuncia a sí mismo. Ni acuerdo tampoco al rechazo «de un campo de lirismo concentrado». Creo que la presencia de ambos se hace evidente en lo mejor de la poesía escrita en las últimas décadas.

Joaquín Giannuzzi, poeta nacido en 1924 y fallecido el año 2004, y uno de los maestros que levanta para sí el objetivismo de los ochenta, nos dice: «Siento que estamos de alguna manera condenados al yo». Y agrega luego: «Creo que Bach podría probar la existencia de Dios. Después de escuchar a Bach, de ciertos pasajes, me digo: esta música no pudo haber sido escrita en vano. Esta belleza inconmensurable algo está significando, algo está queriendo decir. Y en ese algo se abre una puerta hacia una expectativa. A una especie de sentido, a una iluminación. También cuando leo gran poesía me ocurre lo mismo. Por eso a veces yo podría definir a la poesía como una fiesta del sentido. Por supuesto, en esta dirección la poesía se convierte en un consuelo. Yo creo, incluso, que la gran poesía está postulando una eternidad que debe incluirnos a todos. Tengo el sentimiento dramático de la poesía. Y es como una instancia religiosa. Podría considerar incluso aspectos parciales para reflexionar sobre el arte de la poesía. El arte de occidente siempre me pareció un largo lamento contra la muerte.»

Diría que el maestro Giannuzi contradice, al menos en parte, algunos de los postulados de la corriente objetivista del río de la Plata.

Los noventa entraron en escena con la influencia del objetivismo de Diario de Poesía, los jóvenes ochentistas del grupo Dieciocho Whiskies, el nacimiento de la revista y editorial Vox, y el llamado «realismo sucio» o «realismo atolondrado» como encantadoramente lo llamó Washington Cucurto, y que, en su poesía personal, abreva de diferentes corrientes, incluso, podríamos decir, de un neobarroco rioplatense. Bajo el suelo del objetivismo criollo, que parecía establecer su pelea con el neobarroco, se elaboraron discursos que extendieron su batalla, o su mirada irónica, a lo que empezó a nominarse, desde ese momento, como «lírica». La desconfianza en un yo lírico, enunciativo del poema y portador de una verdad personal, campeó en la arena de la poesía argentina durante un tiempo demasiado largo. Por supuesto, que numerosos poetas, jóvenes y ya no tanto, siguieron escribiendo durante esas décadas haciendo caso omiso de esta querella, y arribando, en medio de mutuas influencias y múltiples hibridaciones, a lugares personalísimos de representación.

De lo que quisiera hablarles hoy es del retorno de la lírica en la poesía argentina. No porque hubiera sido borrada, por supuesto, sino porque toda afirmación unívoca, poco dialógica, termina generando tabúes que actúan como censura previa, y esta censura genera fantasmas que terminan volviendo a escena, sin ser los mismos, claro, sino transformados por la acción, la Historia, y la práctica de escritura de la que previamente se hicieron cargo. Es decir, nunca se vuelve a casa, sino a otra casa que lleva consigo las casas previas donde se ha abrevado, por oposición o confirmación.

Si al yo lírico se lo ha acusado de artificioso, de mentiroso, y hasta de confesional, deberíamos recordar que el lenguaje mismo lo es. Toda representación es una ilusión. Y todo lo mirado. El objeto también lo es, recortado por las posibilidades de nuestra percepción, y sometida a las lecturas de la época y al carro de la Historia. Podemos acosar a ese yo lírico por su miopía o su falta de recursos constructivos, pero abdicar de él es abdicar al mismo tiempo del objeto que contempla o con el que establece una relación, ya sea tranquila o turbulenta. Entre otras cosas porque objeto

y sujeto se modifican mutuamente como ya lo dijo el principio de incertidumbre enunciado por Werner Heisenberg en 1927, y que sentara las bases de la física contemporánea a principios del siglo pasado.

Pienso que la victoria del poema es una victoria sobre el tiempo. Lo logra entregándose a él, que es como entregarse a la vida. Los seres humanos somos parte del concierto de la voz que emite todo lo viviente, pero el lenguaje humano es un tajo dentro de esa voz mucho más vasta. Es una ganancia el lenguaje, pero también es una trampa, una cueva del mentir constante porque tiende a fosilizarse y a ser usado para intereses non santos. La poesía intenta hacer hablar a eso que se fosiliza, se cierra, o se pliega al servicio de las clases dominantes. Ese gesto de la poesía, de tajear la lengua para que viva de nuevo, se parece al habla cotidiana, al habla no domesticada, que es chiflada y liberta. Así, la poesía se encarga de hacernos lugar, a su manera, cuando la Historia nos borra y nos niega. Somos raspones que la poesía enhebra, transformando la anonimia de nuestras vidas en otra cosa, porque la poesía se encarga de las pequeñas historias humanas. Así como la poesía es un tajo que muestra la mentira, el odio, la furia, muestra también la belleza y la justicia. Si tuviéramos un mundo mejor, belleza y justicia, ganándole al tiempo, entregándose a él, aparecerían unidas con más frecuencia, unidas, como lo hacen aún en la continua rebelión del instante que todos experimentamos día a día. El yo lírico, mirando el mundo, interpelándolo o perdiéndose en su belleza, con diferentes grados de distancia y de concentración emocional frente a lo que mira, configura esa ilusión de lenguaje, esa representación extraña, paradójica que es el poema, donde los objetos, las cosas del mundo parecen dialogar con el sujeto que las enuncia. El autor es siempre una pobre figura detrás del verso, porque es la poesía, el habla humana en el concierto de la voz, quien enuncia las miradas, el diálogo con lo inerte o lo viviente.

Cuando pienso en lo lírico pienso en eso que está hecho con casi nada, que está hecho de una fragilidad y desnudez muy grande, pero que por alguna razón tiene en esa intemperie la capacidad de establecer un puente directo con el otro. La lírica es el gesto más impúdico que uno puede imaginar. Lo que a uno le da vergüenza

decir, eso que nunca diría, es el gesto lírico que se pronuncia en el verso, es el canal que liga un alma humana con otra, aquello que voltea los registros de la comunicación para convertirse en comunión con el otro. Es entonces cuando el artificio se vuelve ilusión, y la utopía del poema, realismo puro. Y es en este lecho que quiero señalar el retorno de la lírica en la poesía argentina contemporánea.

Beatriz Bignoli, nacida en 1965, y una de las poetas más interesantes que empieza a publicar en los ochenta, nos dice en una entrevista reciente:

«Justo en ese momento entré en crisis con el objetivismo. La lírica se sustenta en la ilusión de que el poeta pueda decir su verdad en el poema, que el objetivismo puso en cuestión: se toma de las teorías de Roland Barthes sobre la muerte del autor y dice que no existe un sujeto, no existe el yo lírico, el yo lírico es una construcción ficticia. Pero, ¿por qué tiene que callar el sujeto? ¿Es realmente artificial el sujeto? A través de un momento de dolor se me aparece la idea de que hay una verdad del sujeto. Yo estaba necesitando un espacio en mi poesía donde hacer aparecer algo del orden de la verdad del sujeto, una verdad mía. Y tenía esa prohibición objetivista, que no quería dejar de respetar, todavía, que era la prohibición de la lírica.»

«Esa prohibición la fuimos construyendo en los diálogos que yo tenía con mis contemporáneos, mis interlocutores de entonces. Cuando escribí los poemas de *Almagro*, mi normativa era una poesía que tomara el lenguaje en su sentido denotativo, donde la palabra debía tener un referente unívoco. La prohibición más fuerte era la ley que habíamos construido nosotros mismos para nuestra propia poesía. En los años 80, lo que se nos presenta como problema a los poetas que estábamos tratando de surgir era que el neobarroco permitía decir todo; si todo está permitido, nada es posible, entonces la cuestión era cómo acotar el campo de lo decible. Bueno, prohibiendo ciertas cosas, determinando tabúes. [...]: el poema era un artificio desconectado de toda ilusión de que el poeta pudiera decir a través de él su verdad. [...] La verdad no preexiste íntegramente al discurso. Lo que preexiste en todo caso es un afecto sin forma, quizá un sentimiento, una emoción, algo que todavía no tiene palabras. A medida que uno va encontrando

las palabras va construyendo esa verdad, que tiene, sí, algo de artificio. A medida que escribo el poema, un poco descubriendo y un poco inventando, construyo eso que después termina apareciendo, de alguna manera misteriosa, como una verdad del sujeto.»

Nos cuenta Bignoli, que uno de los recursos que encontró para expresarse fue hablar detrás de la máscaras de otro personaje, ya sea de la Historia, la literatura o la mitología. Detrás de la máscara, nos dice, aparece algo del orden de la propia verdad. Voy a citarles un poema de Beatriz, del libro *Soliloquios*, donde encarna el yo de Ifigenia (recuerden que es la hija de Agamenón, a quien él sacrifica para que los dioses hagan que sople el viento y las naves puedan surcar el mar, y así invadir la ciudad de Troya; habla, entonces, Ifigenia):

> *Ifigenia*
> Padre: la suerte de tus armas
> no dependía de mi muerte.
> Nada une a la cordera
> con tu enemigo.
> Nada unge al metal.
> No hay magia en las estrellas
> y la sangre, diversa
> jamás entrará en la letra:
> nada unge al metal, el fuego
> no tiene nombre. Mis heridas
> no serán un eco de las tuyas
> más que a través de aguas imposibles.

El yo lírico del poema de Bignoli, se esconde tras el yo de Ifigenia, que es quien habla en el poema. Pero en otro poema, «La caída», del libro *Viernes*, es otro el yo lírico con el que Bignoli escribe: «Si te dicen que caí / es que caí. / Verticalmente [...] / Ignoro el arte monumental del sesgo, / esa torsión ornamental del héroe / que hace que su caer se luzca como un salto». Diríamos que el yo de este poema interpela al otro, comandado por la primera persona del singular de su heroína, Ifigenia.

Otro poeta surgido a fines de los ochenta, Osvaldo Bossi, centra su poesía en el discurso amoroso con una lírica arrasadora. Lo

perturbador, lo anómalo de esta escritura, parece ser el objeto de este amor: otro varón. Y la topografía donde se alza, que son las barriadas pobres, las villas miserias de la infancia y la adolescencia de Bossi. La concentración lírica de sus poemas es carnal y encendida; pocas veces he leído un texto como el que abría aquel libro, donde en quince líneas sostenidas aparece once veces la palabra verga, semantizada de manera múltiple, como una maquinaria lúdica que ametralla rítmica, aliterativamente al Censor para caer, como un guante sobre el cuerpo amado, sobre su verga tangible. Este poema –«Dilema» se llama–, pertenece al libro *Del coyote al correcaminos* (fue sacado de la edición de 2008), donde Bossi construye, con los residuos de una mitología televisiva, un libro de amor. Teje y asume a sus héroes desde el revés de la trama visible, haciéndolos comparecer por sus rostros secretos y cargados de una dulce humanidad que deshace los paradigmas de cartón y rehace la magia del *cartoon*. Y lo hace, podríamos decir, tras las máscaras de sus personajes, el coyote y el correcaminos, como lo hace Beatriz Bignoli en el libro *Soliloquios*, oculta detrás de Ifigenia, o de la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, o de Katia Ivánovna de *Crimen y castigo* de Fedor Dostoviesky. Y el propio Bossi vuelve a jugar este recurso en *Fiel a una sombra*, libro publicado en el 2001, desde las máscaras de varios personajes de *Hamlet;* él mismo confiesa: «Pude encarnar así una lírica personal, como previamente lo había hecho tras las máscaras más pop, más humildes, del Coyote y el Correcaminos». He aquí un poema de *Fiel a una sombra*:

EN VOS ME RECONOZCO, AMADO
no por la apariencia que me das
sino por el sosiego que me quitas:
el de ser yo en mi sueño,
el de creerme en lo que digo
y lo que pienso, como si no existieran
otros mundos. Mi ser al fin
se pierde, y yo me pierdo una vez más
sin ser, y es la caída lo que me
sostiene, lo que te busca en mí
como la más terrible lejanía.

Pero en un libro mucho más reciente, publicado en el 2006, Bossi abandona las máscaras y enuncia directamente, con los procedimientos de una narrativa devastadoramente lírica, y sus poemas encuentran la orilla verbal que los encarna. Voy a citar un fragmento de «El muchacho de los helados»:

> No hay que confiar en las apariencias, aunque sin ellas
> no se pueda vivir.
> Yo, por ejemplo, parecía un niño muy pobre.
> Me vestía con la ropa que habían juntado
> los vecinos del barrio
> o las señoras (incansables) que trabajan
> en la cooperadora de la escuela.
> Parecía que no tenía dónde caerme muerto, y sin embargo
> yo te tenía a vos.
> Era un oro terrible, y muy codiciado
> que no me dejaba respirar.

En este nuevo eje Buenos Aires-Rosario, quisiera hablar ahora de otra poeta rosarina, Sonia Scarabelli. Su primer libro, *La memoria del árbol,* publicado en el dos mil, se abre en dos partes; la primera encarna historias y rostros familiares sobre la toponimia de la casa materna, con una precisa y serena composición sustentada por la primera persona del singular que las narra: «Mi abuelo criaba gusanos de seda» ... dice uno de los poemas, o «Mi abuela dormía en una habitación» ..., o «Cuando mi madre era una niña» ... o «Mi padre me regaló un reloj» ... etc. Al final de esta secuencia un bello poema enuncia: «El mundo se ha cerrado / sobre cosas pequeñas, / más tímidas todavía / que antes / más desamparadas» ... La segunda parte, llamada «El antiprofeta», agudiza la ironía sobre tópicos bíblicos y pierde aquella primera persona. Los poemas son enunciados por un narrador omnisciente, o lo son en la boca de sus protagonistas, o por una tercera distanciada: «Esto se les recuerda:» ..., dice por ejemplo. Y culmina el libro con estos versos: «toda la exquisita arrogancia / de la creación / proviene del secreto orden / de una batalla invisible». Su próximo libro, editado en 2003, se llama *Celebración de lo invisible* (observarán ustedes como retorna la palabra, pero en una acción inversa, ya no

batalla, sino celebración) y en él, la primera persona singular es completamente abolida. Scarabelli parece hacerse cargo de este procedimiento en uno de los primeros poemas del libro. Leo: «Por un momento / de delicada lejanía / irradian los objetos / el esplendor modesto / de su esencia // distantes como estrellas / que acercan su luz muerta / en un último gesto / de devota hermandad / con la mirada». Podríamos decir que es casi, un arte poética adhiriendo, de manera peculiar, a algunas de las posturas del objetivismo, pero los objetos mirados no son, en absoluto, urbanos; la secuencia de las cosas del mundo que entran al poema son del orden de la naturaleza, o de lo que queda de la naturaleza silvestre. Quizás por eso las cosas son vivas en su impetuosa fragilidad y en su entereza. «¿Así que esto es la noche? / ¿Esto aquí?», exclama el sujeto lírico en uno de los poemas del libro, y de inmediato se desliza –hablando de la noche– a un nosotros: «siempre la creíamos / tan lejos, / no más un tiempo / entre la tarde y la mañana». Y dice del objeto vivo, en este caso el ala tornasolada de un insecto: «se entregaba más bien / a ser tomado // por el ojo apacible, / inquisitivo. // No se sabe // que haya renegado nunca [...] de la mirada / fugaz, // suavemente acodada // en lo intangible». Es la creación visible en la plenitud de sus formas la que habla o es hablada en estos poemas, en la celebración, o en la melancolía de la escisión, de estar afuera y sostener la mirada. La primera persona de estos poemas es a veces «el demiurgo del agua», o la flor, o el río, que irrumpen con su voz la voz narrativa de una manera conmovedora, así como es narrado el «ojo minucioso» que los observa, y lo hace a veces de una manera cómica, como cuando dice que dice el rayo, que sus irradiaciones son una forma del poder de Dios, y que «mata divinamente»; o la hoja del sauce que «en un último acto de conciencia contempla con desprecio todo lo terreno y lo rastrero», para después caer al suelo, como cualquiera de nosotros, y es ahí, donde la observación que se puede o se quiere pensar como objetiva, da un salto simbólico. Sin embargo, es lo mirado, que casi no profiere nada en su plenitud contundente, aquello que interpela al ojo de quien lo mira, y le hace agachar la cabeza: «ninguno de estos árboles /necesitó elaborar / una mitología / o una metafísica / para llegar / a la idea de Dios, escribe, y agrega luego: acoge la poesía / aquello / de lo que Dios prescindirá».

Un libro precioso éste, aun con sus estrategias, a veces desmedidas y otras encantadoras, de ocultar el yo, de medir, como un equilibrista, la concentración de emociones que enuncia una verdad personal, a veces una verdad del instante. Pero como aquello reprimido vuelve con la alegría de un fantasma en una noche de verano, aquel yo personal, audaz, impúdico de los primeros poemas de Scarabelli, vuelve también en su tercer libro, *Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras,* publicado en 2008. Vuelve más grácil, más oscuro y a la vez transparente, como lavado por un agua lustral. Yo y nosotros avanzan intermitentemente, íntimos, familiares en los poemas, y se disuelven a veces en la ilusión de la unidad. Ahora la voz de Scarabelli se suelta con esa extraña blandura lírica, como si la voz se fuese sola bajo el soporte del yo, y yéndose así, blandamente el yo pronunciado parece abdicar de todo artificio, se va de madre hacia el que lee y lo inunda, desde su propia, íntima experiencia de unas pocas cosas que todos conocemos, que hemos vivido y sentido en la comuna anarquista del instante. Voy a citar un poema que se llama:

El príncipe

El joven ciruelo
delgado como un junco
con las hojas
salpicadas de oro
me hace pensar
en un príncipe enfermo

si pudiera bailar
para él
como una concubina
y cantar con una boca
roja y tierna
las bodas floridas
de septiembre

y el verde traje
brillante de octubre

y los frutos redondos
y purpúreos de noviembre

si supiera
descorrer para él
los velos del futuro
y mostrarle
la blanca corona
que ceñirá su dulce frente
en un tiempo no lejano

con qué felicidad lo haría
aunque debiera
volverme yo misma
un engaño de la fiebre
una sombra danzante
en la tarde de otoño

Una voz, sola, sostenida por la frágil envergadura del yo, que le habla a otra, y a otra, y a otra más en la secuencia casi infinita; y haciéndolo le da cabida, le da casa en esa intemperie lírica que todos conocemos y desde allí, desde el poema, la volvemos nuestra, porque es nuestra también, o en la secreta comunión de la lectura diríamos: es mía también, así lo he pensado, lo he sentido. Y ese, es para mí, el misterio de la poesía.

De vuelta ahora a Buenos Aires, un autor que con su primer libro, *Abejas,* publicado a principios del 2009, repone la concentración lírica sobre cualquier objeto que el poema toca. Un plato de fideos, por ejemplo, o el apareamiento de una yegua por un semental de raza, pero que ha sido previamente encendida por el acercamiento de un bagual salvaje; déjenme citarles un breve poema de Alejandro Crotto:

De lo que abunda el corazón hable la boca

En esta viva sal quedémonos que quema
sin consumir; en esta levadura
que de los huesos secos saca abejas, miel
multiplicada; en esta savia

que en el bloque del pecho
irriga un corazón de carne
y despierta los ojos
con su corriente limpia,
y remontémosla
dejándonos
en el fermento de sus uvas cada
día. De lo que abunda
el corazón habla la boca.

Dije al principio que citaría a unos pocos referentes, porque el tiempo de este artículo no me permite extenderme más. Han quedado afuera autores que me interesan mucho y en la misma dirección, como Osvaldo Aguirre, Verónica Viola Fisher, Paula Jiménez, Martín Rodríguez, etc.

Si algo caracteriza a la poesía argentina más interesante de los últimos tiempos, es abrirse, no en una, sino en varias direcciones de representación, haciendo uso de múltiples recursos, aun de los de aquellas tendencias que se combaten. Una voluntad de decir, y de hacerlo encendidamente, radicalmente, creando poemas que son dardos dirigidos directamente al cuerpo, a la mente, al corazón del lector. Oculto o visible, es del todo imposible que esto se lleve a cabo sin la presencia de un yo lírico que elige y concentra en su recorte materiales que hablan de él, de un lugar y una época precisa, y haciéndolo se abre a los otros a través de un lenguaje, cuánto más local más universal, sin lo cual no habría poesía posible. La lírica ha vuelto a casa en la poesía argentina; o quizás nunca se fue de ella, pero anduvo pastoreando por calles y potreros donde fue revivificada por poetas de las tres últimas décadas ©

Bibliografía

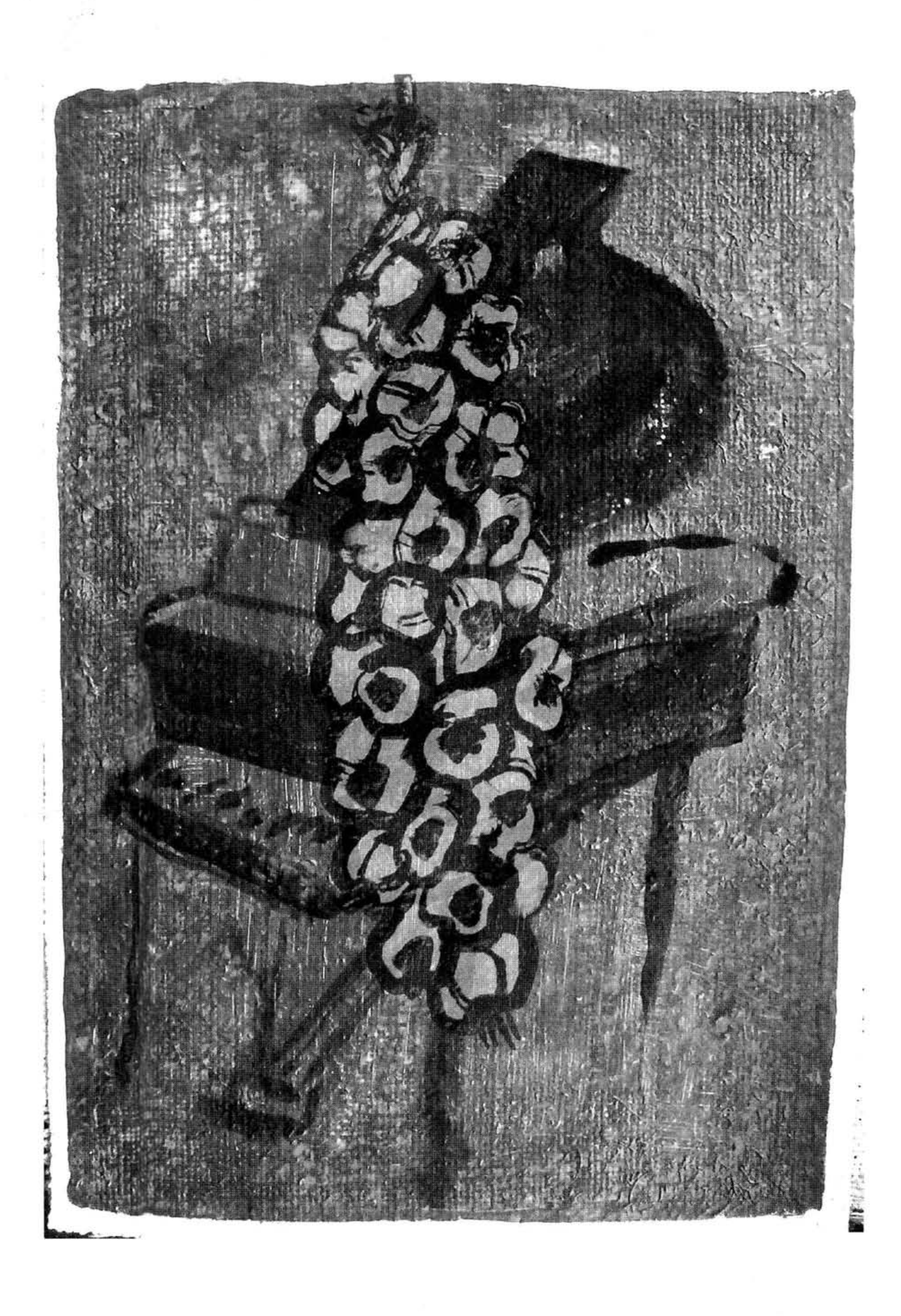
BEATRIZ BIGNOLI:
Almagro, :e(m)r; Rosario, 2000.
Viernes, Bajo la luna, Buenos Aires, 2001.
Soliloquios, Bajo la luna, Buenos Aires, 2008.

OSVALDO BOSSI:

Tres, Bajo la luna nueva, Buenos Aires, 1997.
Fiel a una sombra, Siesta, Buenos Aires, 2001.
El muchacho de los helados, Bajo la luna, Buenos Aires, 2006.
Del coyote al correcaminos, Huesos de jibia, Buenos Aires, 2008.
Adoro, Bajo la luna, Buenos Aires, 2009.

SONIA SCARABELLI:

La memoria del árbol, Los lanzallamas, Rosario, 2000.
Celebración de lo invisible, :e(m)r;, Rosario, 2003.
Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras, Bajo la luna, 2008.



Una genealogía de la poesía argentina actual

Jorge Fondebrider

Dada la omnipresencia de la industria editorial española y la activa agenda de los distintos Centros Culturales de España en Latinoamérica –para no mencionar la labor de la Casa América de Madrid–, resulta cuanto menos paradójico comprobar que, a la hora de considerar lo que ocurre en la literatura hispanoamericana, la percepción española irremediablemente atrasa. Como en el caso de esas estrellas hace tiempo extinguidas, cuya luz continúa llegando hasta nosotros sin corresponder ya a fuente alguna, las referencias bibliográficas que uno suele encontrar del otro lado del Atlántico no se ajustan al presente. De hecho, a todos nos ha ocurrido participar asombrados en mesas redondas donde nuestros pares españoles nos hablen de Leopoldo Lugones o, algo más acá, de Roberto Juarroz y Alejandra Pizarnik, como si entre ellos y nosotros nada hubiera pasado[1].

Este extraño fenómeno, que se comprueba en distinta medida en casi todos los géneros literarios, obedece a múltiples razones, algunas menos simpáticas que otras. Lo curioso es que parece haberse profundizado sobre todo en los últimos treinta años, a pesar de que, desde hace al menos una década –Internet mediante–, todo debería ser aparentemente más fácil. Pero, aunque es cierto que la actividad de los *blogs* a uno y otro lado del Atlántico es frenética, hasta ahora no parece haber un correlato en el mundo editorial. Los narradores, con todo, cuentan con la ventaja de

---

[1] También se da el caso que nos pregunten dónde ubicamos a alguien como Hugo Mujica (por cierto, bastante popular en España), a quien, que yo sepa, no se nos ocurrió ubicar en ningún lado.

resultar relativamente viables para el mercado español porque nunca nadie está del todo seguro sobre quiénes pueden ser susceptibles de conformar un nuevo *boom*, circunstancia que en el pasado muy poco tuvo que ver con la literatura, pero mucho con los contubernios entre editores y agentes. El caso de los ensayistas, dramaturgos y poetas, excluidos en la década de 1960 de esa breve realeza conformada por los Fuentes, los Vargas Llosa, los García Márquez, los Cortázar y similares, fue otro: ni entonces ni ahora tuvieron la atención que merecían. Sin embargo, es en estos tres campos, mucho más que en el de la narrativa, donde ocurrieron las cosas más interesantes en la región. Es más, fue precisamente en el ámbito de la poesía donde, desde 1980 a la fecha y prácticamente en toda Hispanoamérica, ocurrieron las novedades fundamentales. En esos treinta años hubo cambios de paradigmas, una producción notable de al menos tres promociones de poetas que obligaron a un nuevo examen de lo anterior con su correspondiente reacomodamiento y una circulación continental distinta de la que hubo en décadas anteriores.

Por supuesto, nada surge por generación espontánea. Está claro que, mal que les pese a los panhispanistas, desde la irrupción de Vicente Huidobro, César Vallejo u Oliverio Girondo, hubo una ruptura prácticamente definitiva respecto de la tradición hispánica, que dio origen a una tradición hispanoamericana, asentada en otra percepción del fenómeno poético y también en un prosodia que, a veces, desde España se percibe como demasiado alejada de la tradición o, sin más, disonante; una que, para ser bien concreto, hace que nombres como los de Octavio Paz, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli, Ernesto Cardenal, Jorge Enrique Adoum, César Fernández Moreno o Juan Gelman se hayan dado de este lado de la lengua castellana y no del otro. El problema, sin embargo, es todavía más complejo, porque ese gran conglomerado que la pereza agrupa bajo la denominación de «poesía hispanoamericana» presenta notables diferencias de un país a otro, por no decir dentro de las regiones de un mismo país. Así, poco y nada tienen que ver la poesía de México con la que se escribe en Cuba, pero cuando se enfoca la cuestión desde más cerca, poco y nada vincula a un poeta del D.F. con uno de Monterrey, aunque a la hora de incluirlos en una misma antología se

vuelvan súbitamente homogéneos. Por eso, puestos a hablar de la poesía que hoy se escribe en cada país de Latinoamérica, habría que hacer una serie de puntualizaciones. Y, como la poesía argentina, claro, no constituye una excepción, tal vez valga la pena empezar poniendo en tela de juicio algunos de los lugares comunes más frecuentes a los que se suele acudir cuando se pretende trazar la genealogía de sus poetas.

Clasificaciones que hacen agua

A la hora de caracterizar la poesía argentina, por lo general, se suele apelar a una falsa oposición. Ateniéndonos apenas al punto de vista de algunos destacados poetas que teorizaron sobre la cuestión –principalmente, Francisco Urondo y César Fernández Moreno– se señalaba una característica «hiperartística», basada en aspectos meramente formales, y otra característica «existencial», que ponía el acento en las experiencias de la vida vivida. Una y otra se presentaban como excluyentes: la primera apelaba generalmente al empleo de las formas fijas y a una prosodia tradicional; la segunda, a lo que en la distintas épocas se ha interpretado como «el habla de gente». Una y otra especie –que, a su vez, podrían dividirse en numerosas subfamilias– estarían cruzadas, según las opiniones de Noé Jitrik y de Andrés Avellaneda, por una ultraconciencia de la lengua, acaso el legado principal del Jorge Luis Borges narrador (no del poeta, que, por increíble que parezca, prácticamente no cuenta entre sus pares) a los escritores argentinos. Continuando con el razonamiento, durante las primeras seis décadas del siglo XX, habría habido una tensión manifiesta entre períodos hiperartísticos y otros existenciales. Entiendo que no puede plantearse la complejidad de la realidad en términos más maniqueos.

Otro modelo de clasificación apuntaba al trajinado recurso a la periodización generacional. Ese modo de parcelar la cronología de acuerdo con la acción de supuestas generaciones presenta varios riesgos. El principal consiste en la cristalización de la imagen de los poetas, como si estos no fueran a escribir de otra manera que la que se les atribuyó en un momento dado. Si así fuera,

Edgar Bayley, César Fernández Moreno u Horacio Armani, por ejemplo, habrían traicionado varias veces a la crítica justamente por no seguir haciendo lo que se suponía que debían hacer, lo cual es ridículo. En consecuencia, más allá de la comodidad que representa, la división del tiempo en décadas –¿y por qué no en períodos de quince o veinte años?– es otra simplificación. Nada es más fácil de demostrar porque, por ejemplo, si bien según la tradición, la década de 1910 sería el patrimonio casi exclusivo del Modernismo de Leopoldo Lugones, hoy, la mera consideración de los primitivos poetas del tango (Celedonio Flores, Héctor Pedro Blomberg) como posibles continuadores de la gauchesca, del clasicismo de Enrique Banchs y del «sencillismo» de Baldomero Fernández Moreno, nos permite argumentar que no fue exclusivamente así. Luego, la década de 1920 correspondería a la de la primera gran vanguardia de la poesía argentina (el primer Borges, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Jacobo Fijman, etc.), pero es sabido que buena parte de los poetas modernistas –Alfonsina Storni, Ezequiel Martínez Estrada– continuaban activos tanto en los años veinte como en los treinta, momento este último del asentamiento definitivo de los primeros vanguardistas, pero también de varias de las principales escaramuzas de la reacción, a veces encabezada por poetas erróneamente adscriptos a las novedades de la década anterior (por un lado Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal; por otro, José Portogalo, Elías Castelnuovo). Prosiguiendo con el examen, a los años cuarenta se los identifica con el surgimiento del neo-romanticismo, con un retorno a las formas fijas (Vicente Barbieri, Daniel Devoto, J.R. Wilcock, César Fernández Moreno), pero ése es también el momento de la actividad surrealista (principalmente Aldo Pellegrini y Enrique Molina) y de la aparición de algunas grandes figuras de la poesía argentina de todos los tiempos (Alberto Girri, Edgar Bayley, Roberto Juarroz, Olga Orozco, Amelia Biaggioni, etc.), acaso inclasificables según la caracterización del período. Sigue la promoción de 1950, identificada como una segunda vanguardia (Raúl Gustavo Aguirre, Alberto Vanasco, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco, Mario Trejo, Francisco Madariaga, Francisco Urondo, Alejandra Pizarnik, etc.), que combate y triunfa sobre el tono plañidero de los neo-románticos, aunque estos últimos continúan siendo los poetas

oficiales. Luego, los años sesenta se promocionan como el gran momento de la poesía coloquial (César Fernández Moreno) y política (Juan Gelman, Francisco Urondo, Juana Bignozzi, Alberto Szpunberg), cuando, recurriendo a los libros, se comprueba que sólo una pequeña parte de lo que se escribía respondía a esas etiquetas (cfr. Susana Thénon, Luisa Futoransky, Miguel Ángel Bustos, Gianni Siccardi, Mario Morales). De todos modos, al llegar a la década de 1970 no quedaría otra alternativa que admitir que, tanto por los sucesos históricos como por unas particulares condiciones sociales, políticas y estéticas, ningún proceso podría seguir describiéndose a partir de la oposición entre forma y experiencia o en los términos lineales empleados en la caracterización de las generaciones literarias.

La poesía de la década de 1970

En 1976, cuando tuvo lugar el golpe militar que queda para la historia argentina como el más sangriento que padeció el país, apenas se avizoraba la poesía que estaba por venir. Había ya algunos indicios de que la retórica imperante declinaba, pero todavía no había habido ninguna manifestación concreta de cómo iba a ser reemplazada. Por lo tanto, los jóvenes que empezaban a escribir en la cola de lo que se escribía en el período anterior sufrieron una especie de vacío retórico y, por razones de mera supervivencia, se llamaron temporariamente a silencio.

Algunos de ellos murieron a consecuencia de su militancia política o simplemente desaparecieron. Otros, como Santiago Sylvester, Mario Romero, Daniel Salzano, Leopoldo Castilla, Rafael Bielsa, Diana Bellessi, Daniel Samoilovich y Jorge Boccanera, por citar a unos pocos, se fueron del país. Pero la mayoría de los que se quedaron no tuvo otro remedio que velar aquello que quería decir o llamarse lisa y llanamente a silencio. ¿Cuáles son entonces las principales características de la poesía de los años setenta? De acuerdo con Andrés Avellaneda, «La década del sesenta creyó en la correspondencia casi total entre lengua conversacional y poesía. El poeta setentista, por su parte, reemplazó tal creencia con la premisa de que existe un conflicto entre ambos

lenguajes, y puso toda su confianza en el efecto estético que nace de la resistencia opuesta por el material lingüístico a la búsqueda realizada con el instrumento poético. De allí la atención que otorgó a dicho conflicto, y su aparente concentración en los aspectos formales del texto. Sobre todo este último aspecto es lo que proporcionó cierto tono 'neovanguardista' a la poesía del setenta. Sin embargo, este giro no fue resultado exclusivo de la especulación teórica o de la reacción contra una lengua y una forma poética gastada y ya en desuso: fue la presencia de la historia lo que propuso condiciones favorables para la eufemización y la alusividad de los lenguajes, para el culto de la opacidad y la simulación como estrategia textual»[2]. Lo que escribieron por aquellos años poetas tan distintos como, por ejemplo, Santiago Kovadloff, Guillermo Boido, Jorge Isaías, Daniel Freidemberg, Hugo Diz, Francisco «Pancho» Muñoz, Elvio Gandolfo, Jorge Aulicino, Eduardo D'Anna, Tamara Kamenszain o Irene Gruss abona cumplidamente esa hipótesis.

Ahora bien, a ese primer período de transición e incertidumbre, lo siguió otro que se fue resolviendo de distintas maneras. Algunos jóvenes como Víctor Redondo, Jorge Zunino, Horacio Zabaljáuregui, Mónica Tracey, Susana Villalba, Pablo Narral, etc., decidieron explorar caminos ya recorridos por el romanticismo –particularmente, el alemán–, emparentándose en ese tránsito con el neo-romanticismo argentino de la década de 1940, pero sin recurrir a las formas fijas de las que éste se había servido. Otros como Jorge Santiago Perednik, en cambio, optaron por vincularse con distintas formas de lo que groseramente se englobó bajo el término «poesía experimental», recogiendo en ese tránsito a poetas tan diversos como Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Susana Cerdá, Marcelo Di Marco, Sergio Bizzio, etc. Finalmente, hubo quienes, como Jonio González, Javier Cófreces, Miguel Gaya y Eduardo Mileo, no abandonaron del todo el realismo y las formas coloquiales de la década de 1960, buscando, no obstante, la creación de un discurso oblicuo, desplazado de los

[2] AVELLANEDA, Andrés: «Poesía argentina del setenta», en el mini-*dossier* «10 años de poesía argentina», *La Danza del Ratón*, Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre de 1984.

grandes temas a la órbita de la propia intimidad, la cual se presentaba en sordina. De más está decir que, no todos los poetas que escribieron en el período responden a estas tipologías. Los nombres de Rafael Felipe Oteriño, Rogelio Ramos Signes, Alberto Muñoz, Ricardo Herrera, Javier Adúriz, Mirta Rosenberg, Néstor Mux, Juan Carlos Moisés o Mónica Sifrim, entre muchísimos otros, bastarían para demostrarlo. Pero es cierto que casi todos los nombrados hasta aquí pasaron, tanto en términos programáticos como circunstanciales, por *Último Reino*, *Xul* y *La Danza del Ratón*, tres revistas seminales, en las que publicaron los poetas más significativos de los años ochenta.

La síntesis de los ochenta:

La restauración del orden constitucional –y, por lo tanto, la recuperación del derecho de reunión, con todo lo que ello implicó para las lecturas y recitales– sirvió para que, al cabo de un primer período beligerante, las diferentes tribus de la entonces nueva poesía argentina fueran conociéndose mutuamente, advirtiendo de ese modo que sus supuestas diferencias muchas veces no eran tales. Paralelamente hubo algo así como una eclosión de pequeñas editoriales independientes –Libros de Tierra Firme (de José Luis Mangieri), Ediciones del Búho Encantado (de Francisco Gandolfo), El Imaginero (de Ricardo Herrera), Tierra Baldía (de Rodolfo Fogwill), Sirirí (de Diana Bellessi) y Trocadero (de Reynaldo Jiménez (1959) y Violeta Lubarsky)–, que permitieron una rápida circulación de los nuevos autores, así como también una singular recuperación de los antiguos. Y es probablemente en aquí donde corresponde señalar una serie de novedades. En primer lugar, dada la ausencia de la generación inmediatamente anterior, los puentes más significativos comenzaron a tenderse hacia zonas que en el pasado no habían gozado de la debida atención. Las figuras omnipresentes hasta entonces –Alberto Girri, Enrique Molina, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman– continuaron leyéndose pero, poco a poco, comenzaron a ceder espacio a Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, Amelia Biaggioni, Juana Bignozzi, Susana Thénon, Héctor Viel Temperley y

a otros poetas igualmente importantes quienes, en su momento, no gozaron de la visibilidad que ahora alcanzaban. A este fenómeno deben sumarse otros dos, igualmente importantes. Por un lado, hasta entonces, cada vez que se hablaba de «poesía argentina» se hacía exclusiva referencia a aquélla escrita en Buenos Aires o bien a la que se difundía desde esa ciudad. Por lo tanto, quedaban excluidos los poetas «de provincia», salvo que la obra de estos hubiese sido consagrada en la Capital. Sin embargo, puede decirse que en algún momento de la década de 1960 dejó de haber un centro y Buenos Aires, aun conservando su primacía sobre el resto del país, empezó a ser percibida como uno de los tantos ámbitos de la poesía. Sin duda la prueba más palmaria la constituye el «descubrimiento» del poeta entrerriano Juan L. Ortiz, contemporáneo de los vanguardistas de la década del veinte, por parte de los poetas de Rosario y Santa Fe, quienes se trazarían toda una genealogía surgida del autor de «El Gualeguay». Con los años, les llegaría el turno a Felipe Aldana, Arturo Frutero, Hugo Padeletti, Beatriz Vallejo, Jorge Leónidas Escudero, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Néstor Groppa, etc. En otro orden, las circunstancias históricas prácticamente no habían obligado a diáspora alguna, con lo que los poetas argentinos eran exclusivamente los que escribían en la Argentina o, mejor, como ya fue dicho, en Buenos Aires. No obstante, algunos poetas que habían partido al exterior años antes de la dictadura –Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Hugo Gola, Noé Jitrik–, se hicieron presentes terminado ese lapso, con obras sólidas y contundentes que, hasta el momento, no habían tenido difusión en la Argentina. De más está decir que el impacto producido por unos y otros fue desde todo punto de vista importantísimo para la configuración de un nuevo mapa de la poesía argentina.

Si bien las revistas arriba mencionadas continuaron activas a lo largo de toda la década, es probable que el mayor impacto lo haya tenido *Diario de Poesía*, una revista trimestral que, con una tirada de 7500 ejemplares, se propuso informar sobre la actividad poética de Argentina y del mundo, dándole al material que ofrecía a los lectores un tratamiento eminentemente periodístico. Fundada en junio de 1986 por Daniel Samoilovich, contó con una redacción «histórica» integrada por Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, D. G. Helder, Martín Prieto y quien esto escribe,

a la que posteriormente se sumaron Jorge Aulicino, Ricardo Ibarlucía y Mirta Rosenberg. La diversidad de edades y procedencias –varios de los mencionados residían en Montevideo y en el interior del país–, así como el empeño puesto en una decisiva revisión de las ideas dadas, a lo que se suman una agresiva política de traducción y la continua publicación de poesía en castellano procedente de los más variados horizontes, permitieron que la revista se erigiera como la más influyente de las publicaciones literarias de la Argentina y en una de las más importantes de Latinoamérica. Lejos de una poética única, con intereses poéticos muchas veces confrontados en el seno mismo de la redacción, *Diario de Poesía* ha publicado todo tipo de textos, lo cual le ha permitido en más de una ocasión el desarrollo de algunas polémicas que fueron parte de la salud y de la vida de la publicación. Especial significación tiene la que giró alrededor del neo-barroco.

Neo-barroco y objetivismo

En rigor, la mejor exposición sobre el neo-barroco corresponde al cubano Severo Sarduy. En un artículo, recogido por César Fernández Moreno en el volumen *América Latina en su literatura*[3], Sarduy establece las diferencias entre el barroco hispánico y el neo-barroco americano. Caracteriza a éste último según recursos al artificio (que responde a tres mecanismos: a– la sustitución, b– la proliferación y c– la condensación) y a la parodia (que se manifiesta a partir de la intertextualidad y la intratextualidad). El ensayo de Sarduy está centrado en ejemplos que, salvo contadas excepciones, corresponden al ámbito del Caribe. En el centro del nuevo movimiento –que sólo empieza a ser entendido de esa manera años después de la escritura de los textos– se ubica, por encima de cualquier otro escritor, al cubano Lezama Lima. La

---

[3] SARDUY, Severo: «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI y UNESCO, novena edición de 1984 (primera edición de 1972). Para una cabal comprensión del fenómeno, resulta imprescindible la lectura de Sarduy que, con abundancia de ejemplos, explica con la mayor claridad cada uno de los enunciados.

prédica de Sarduy –así como la de Julio Cortázar, entre otros– permite un mayor conocimiento de la obra y de las ideas del autor de *Paradiso*. Así, para muchos escritores de toda Hispanoamérica, Lezama Lima comienza a ser un referente obligado. En el campo específico de la literatura argentina, los neo-barrocos, carentes de la necesaria tropicalidad, descubren una genealogía en los textos del Oliverio Girondo de la última época, de Macedonio Fernández y, más cerca en el tiempo, de Osvaldo Lamborghini.

En 1984, la *revista de (poesía)*, dirigida por el crítico J.C. Martini Real, había publicado en su único número una serie de textos referidos al barroco y al neo-barroco, así como la primera versión del hoy muy conocido poema «Cadáveres», de Néstor Perlongher. Éste, en sucesivas entrevistas, dejó entender la existencia de un barroco rioplatense, sin darle catadura de movimiento, aunque destacando el interés de otros poetas –fundamentalmente Arturo Carrera, pero también Reynaldo Jiménez y, en menor grado, Tamara Kamenszain– por esta poesía «encaracolada», según la terminología empleada por Perlongher.

Algo después, D. G. Helder publicó el que, acaso, sea el mejor resumen del neo-barroco en la Argentina. Más allá de los nombres incluidos en su ensayo (cuya lectura me parece imprescindible), Helder sintetiza una serie de procedimientos presentes en la poesía neo-barroca: «El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours* [...]. Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo. Esta suerte de *interplay*, muchas veces, logra hacer del español una lengua física, con peso y relieve, y en esto hay que concederles una gran victoria sobre ese gran generador de opiniones que fue Borges y que sentenció nuestro idioma al grado de lengua abstracta, comparándola al latín y oponiéndola al inglés. Es frecuente que este –digamos– materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico. [...] El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora

complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots.* [...] Y junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual. En las páginas de Carrera y [Héctor] Piccoli –verdaderos sagrarios postmallarmeanos– los espacios en blanco están celosamente administrados y tenemos la impresión de que su valor es parejo al de la escritura. [...] El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de *Azul* y *Prosas profanas*, no la que se inicia con *Cantos de Vida y Esperanza*»[4].

Lo cierto es que a esa tendencia, rápidamente percibida con nitidez, se le opuso otra a la que Daniel Samoilovich se refirió como objetivismo: «El objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil–, sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos»[5]. Más adelante, en una entrevista de 1992, manifestó lo que podría entenderse como carácter complementario de las distintas tendencias: «Yo creo que en la poesía de estos últimos años hay varias poéticas en juego: hay un neobarroco, un neo-romanticismo...; con relación a lo que hacemos algunos integrantes del *Diario* [*de Poesía*] se ha hablado de un nuevo realismo, de un objetivismo. Aclaro que se trata de constelaciones, no de programas explícitos, o ideologías. Lo bueno es que estas poéticas trabajan como tales, y no como 'máquinas de guerra', tratando de eliminarse»[6].

Daniel Freidemberg (acaso quien mejor teorizó sobre el objetivismo) escribió por su parte: «Hay, como se sabe, muchas maneras

---

[4] HELDER, D. G: «El neobarroco en la Argentina», en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, nº 4, marzo de 1987.
[5] «Barroco y Neo-barroco», en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 4, nº 14, diciembre de 1989.
[6] SAMOILOVICH, Daniel: «El arte no puede salvar la vida, pero...», entrevista de Aldo Parfeniuk, en el periódico *La Voz del Interior* , Córdoba, 13 de agosto de 1992.

de escribir poesía: algunos gustan de combinar sonidos o palabras bella o curiosamente, otros optamos por la ficción (articular pequeños mundos con naturaleza propia, imposibles de confundir con el mundo pero que de alguna rara manera lo ilumina y lo reflejan, tal como una piedra ilumina y refleja el jardín que la rodea) y hay quienes piensan que se trata de comunicar ideas o sentimientos. La poesía que podemos llamar objetivista, en cambio, es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras –su valor agregado, las condiciones que imponen–, supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo. [...] Cuando el objetivismo empezó a asomar en la poesía argentina hace no mucho, no sólo implicó una especie de reacción contra ciertos ridículos o abrumadores excesos de verborragia, sentimentalismo, 'trasgresión' autosatisfactoria o gravedad sentenciosa, sino también una propuesta tácita que, en buena medida, revisaba cuestiones que parecían resueltas desde el triunfo de las vanguardias. En dos aspectos, al menos, dejó abiertos caminos por explorar: 1) al suponer que las cosas visibles del mundo merecen respeto, aunque sea como desafío, y que no hay por qué dejarlas de lado sin más ni dar por sentado que intentar registrar en la palabra esas cosas es una empresa petulante o ridícula. 2) al negarse a aceptar como un dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentar el lenguaje, hacer decir a las palabras algo que habitualmente no saben decir, y al probar, por el contrario, posibilidades de afinar al máximo el sentido ya establecido de las palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas porque son densas y multívocas. Más que el despliegue de estas propuestas, sin embargo, lo que predomina en el objetivismo, tal como se hace ahora, es la tranquilidad de quien se ampara en saber que no comete viejos vicios. Todo se reduce, como resultado, a cierta narrativa pulcra o a una más o menos elegante técnica de la descripción. Una plácida y pareja superficie unidireccional, sin contradicciones»[7].

[7] FREIDEMBERG, Daniel: «El modo en las cosas», en su columna «Todos bailan», *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año V, nº 21, diciembre de 1991.

Más allá de las polémicas que surgieron entre estas dos poéticas y sus eventuales detractores, corresponde señalar que, si bien objetivismo y neo-barroco no agotan los modos en que se escribió durante el período, ambas tendencias dejaron una impronta importante y, con el tiempo, comenzaron a ser percibidas como las dos caras de una misma moneda. Desgraciadamente, la enorme actividad del período hasta la fecha ha sido muy mal documentada: por distintas razones, las antologías existentes carecen de la necesaria visibilidad y la crítica, tan entusiasta con la poesía posterior, no ha reparado todavía en la producción de esta década.

De los años noventa en adelante

Los poetas que comenzaron a publicar en los años noventa no constituyeron un grupo homogéneo. Surgieron alrededor de publicaciones[8], colectivos[9] y sellos editoriales[10], pero también de varios talleres de poesía, vinculados con poetas asociados a algunas de las tendencias antes mencionadas[11]. A diferencia de los de la década anterior –que comenzaron a escribir durante la dictadura–, los poetas de los años noventa se formaron durante un período ferozmente liberal, donde la búsqueda del «éxito» –un éxito salvaje, más bien abstracto y carente de toda sombra de solidaridad– parecía ser el único mandato. Dicho en otros términos, asistieron al derrumbe de los ideales de las décadas anteriores, vieron cómo la ideología se simplificaba en *slogans* y crecieron alentados por un escepticismo militante que terminó por subvertir lo que hasta hace algunos años se interpretaba como valores.

Si bien podría decirse que no hubo una poética dominante, al menos durante un tiempo –por la presencia del *Diario de Poesía* y

[8] Entre otras, *18 Whiskys*, *La mineta*, *La novia de Tyson*, *Los amigos de lo ajeno*, etc.

[9] Acaso el más visible sea VOX, creado en la ciudad de Bahía Blanca.

[10] Entre muchos otros, Siesta, Trompa de Falopo, Deldiego, Selecciones de Amadero Mandarino, Eloísa Cartonera, etc.

[11] Fundamentalmente los talleres particulares de Diana Bellessi, el que compartían Arturo Carrera y Daniel García Helder, el que en el marco de la Fundación Antorchas animaron Arturo Carrera y Diana Bellessi, etc.

por los numerosos talleres que funcionaban en la ciudad de Buenos Aires y sus áreas de influencia–, tanto la estética neobarroca como la del objetivismo proyectaron sus sombras sobre mucho de lo que se escribió. Ni la una ni la otra fueron leídas literalmente, sino que los nuevos poetas extrajeron de ellas aquéllo que les servía para sus propósitos, llegando en más de una oportunidad a fundirse como las dos caras de una misma moneda.

Según Jorge Aulicino, «a comienzos de los años noventa, el principal acontecimiento en el campo de la poesía fue la aparición de los dos números de la revista *18 Whiskys*[12]. El grupo que le dio origen fue la tribu más influyente en ese terreno en los últimos quince años. Tribal, pero tenso, el sistema que los contenía terminó por quebrarse y dar aire a cada uno. [...] Los *18 Whiskys* dieron comienzo a una nueva era, así como *Ultimo Rei*no, por caso, había marcado el de la anterior; distinto papel fue el de *Diario de Poesía*, un episodio inteligente de recapitulación-innovación. De *18 Whiskys* parten tres líneas que muchas veces se entrecruzan: una nueva poesía urbana que reconoce justamente la mixtura variable del paisaje urbano (la poesía urbana de los sesenta tenía instituciones urbanas, como el barrio y el crepúsculo, la elegancia cosmopolita; la nueva no las reconoce); una poesía de observación cuya severidad a menudo es dislocada por el pensamiento mágico y el comentario desmañado; una poesía de reflexión e imaginación lírico-épica»[13].

La primera antología que nucleó a algunos de los poetas de los años noventa fue realizada por Daniel Freidemberg, quien, en su prólogo, anotó: «Si algo parece haber quedado establecido en los 80 es la conciencia de que, como advertía Mallarmé, la poesía se hace con palabras. Que es trabajo con la materia verbal, antes que manifestación de ideas y sentimientos, revelación de alguna zona

---

[12] Con dirección de José Villa (1966) y una redacción de la que formaban parte Teresa Arijón (1960), Fabián Casas, Daniel Durand (1964), Rodolfo Edwards (1962), Gerardo Foia, Darío Rojo (1964), Alejandro Ricagno y Mario Varela (1969), *18 Whiskys* publicó sólo dos números: 1-2, de noviembre de 1990 y 3-4, de marzo de 1993.

[13] AULICINO, Jorge: «A la espera de estudios serios», en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

desconocida del mundo o del spíritu o transmisión de algún 'mensaje' o enseñanza. Y que lo que le corresponde al poeta, por lo tanto, es avanzar en ese trabajo con el lenguaje, buscar nuevas posibilidades, hacer cada vez mejor o más audaz o novedosamente *eso* que únicamente la poesía puede hacer, libre ya del deber de cumplir con cualquier otra función. Los nuevos poetas parecen tener tan asumida esa convicción que ya no necesitan demostrarla: trabajar con el lenguaje ahora sería armar estructuras animadas por su propia coherencia interna y por el manejo cuidadoso de los elementos que las componen –las palabras– sin hacerlos resaltar especialmente: que no se note el trabajo sino sus resultados. La poesía que está surgiendo es aparentemente más 'sencilla' y 'directa', no teme parecer 'vulgar' o 'prosaica' y renuncia a los hermetismos, los juegos de palabras, los eufemismos y los rodeos, a riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad»[14].

Esa temprana aproximación fue posteriormente criticada por Martín Prieto y D.G. Helder, quienes en su artículo «Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual», señalaban que, contrariamente a lo sostenido por Freidemberg, no creían que la poesía de los años noventa renunciara a nada, «y menos que menos a los juegos de palabras –frecuentemente montados en alusiones sexuales–, por el contrario, es la atención a las minucias del lenguaje casi lo único capaz de volverlos, en cierta manera, animosos, ágiles y felices. La impresión de cosa-viva que dejan muchos poemas no se debería tanto a los contenidos de la representación cuanto a que se reconocen en los elementos verbales fuerzas cuya acción combinada determina el sentido, eso que cambia y dura en el tiempo como una identidad de la lengua. En otras palabras, dinamismo, energía y vida»[15]. Prieto y Helder señalan asímismo que, acaso por escepticismo, «el tiempo de la poesía argentina de los noventa es el presente»[16]. Y agregan que «los poetas del noventa guardan

---

[14] FREIDEMBERG, Daniel (selección y prólogo): *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1995.
[15] PRIETO, Martín y D.G. Helder: «Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual», en *Punto de Vista*, N°60, Buenos Aires, abril de 1998 y más tarde recogido en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *op. cit.*
[16] *Ibidem.*

escasos puntos de contacto con la lírica en particular y con lo poético en general, aparte de ciertos remanentes históricos del género como el verso libre, la rima o el principio de comprensión»[17].

Para Delfina Muschietti, «los chicos de los noventa tienen propuestas particulares; y aunque su poesía es sumamente heterogénea, se puede escuchar un tono que los une: por un lado, cierto desprejuicio para con la poesía, una forma de acercamiento al lenguaje poético muy diferente de la que se tenía veinte años atrás, y que se liga con la fuerte relación entre cultura alta y cultura de masas. No hay división entre una y otra en el trabajo del poema: pierden su diferencia, su partición. Esto sucede porque los jóvenes de los noventa tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los años setenta. Entonces se podría trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operaciones, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio en el poema de un joven de los años noventa, puede aparecer 'naturalmente' una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop»[18].

Otras aproximaciones, como la de Tamara Kamenszain, apuntan a lo ocurrido en algunos casos hacia finales de la década[19]. Así,

---

[17] *Ibid.*

[18] Citado por Arturo Carrera el «Prólogo» a *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/Centro Cultural de España, 2001. El volumen incluye a Gustavo Alvarez Núñez, Teresa Arijón, Gabriela Bejerman, Bárbara Belloc, Pablo Martín Betelu, Osvaldo Bossi, Marilin Briante, Fabián Casas, Walter Cassara, Selva Dipasquale, Edgardo Dobry, Martín Gambarotta, D.G. Helder, Fernanda Laguna, Santiago Llach, Vivian Lofiego, Marina Mariasch, Silvio Matón, Fernando Molle, Andy Nachón, Federico Novick, Roxána Páez, Pablo Pérez, Santiago Pintabona, Guillermo Piro, Martín Prieto, Sergio Raimondi, Martín Rodríguez, Alejandro Rubio, Guillermo Saavedra, Gabriela Saccone, Ariel Schettini, Santiago Vega, José Villa, Verónica Viola Fischer y Laura Wittner, que son algunos de los poetas más interesantes de lo que se llama poesía de los años noventa.

[19] En rigor –y abonando la hipótesis planteada al principio de este artículo– todavía no está claro cuándo terminó, si es que terminó, el tipo de poesía que se escribía en la década de 1990, cuyo reflejo puede verse hasta bien entrada la década del 2000. Hay, con todo, muchos indicios de una simplificación temática y de recursos. Asimismo, como en muchos lugares del mundo, se percibe una cierta voluntad de llevar el poema a una órbita cada vez más privada, que, entre otras cosas, elimina el concepto de editorial y, por supuesto, de publicación colectiva.

refiriéndose a la poesía de Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), Martín Gambarotta o Roberta Iannamico, escribe: «En la poesía de estos jóvenes ya no hay intimismo ni coloquialismo, tampoco hay un autor que utilice técnicas narrativas ni lenguajes televisivos o rockeros. Estos jóvenes del nuevo milenio no escriben, si por escritura se entiende una operación meramente formal. Lo que hacen es forzar el punto de cese de la lengua (esa que se escribía toda junta) hasta hacer aparecer lo real. Y eso, sólo eso, es lo que ellos testimonian en sus minilibritos. Para escuchar esa nimiedad, a lo mejor hay que hacer silencio»[20].

Críticas y disensos

Espero sea claro que el ordenamiento histórico realizado hasta acá tiene por hilos conductores las principales tendencias y no la totalidad de lo escrito en el período. De hecho, son numerosas las voces que se alzaron –y que se alzan– para cuestionar mucho de lo hasta acá afirmado, apoyándose en diversas imputaciones.

Uno de los críticos más constantes ha sido Ricardo Herrera –junto con Pablo Anadón, ferviente defensor de las formas fijas y de la métrica regular–, quien, ya en un artículo publicado en 1989, refiriéndose a dos antologías de poesía argentina publicadas en España[21], señalaba a propósito de la poesía de los años ochenta: «No hay poetas memorables, básicamente porque la última poesía argentina ha dejado de ser un arte de la memoria: la nueva poesía se puede fotocopiar pero no memorizar. Esta eliminación del sustrato fónico, este avasallamiento de la oralidad por la escritura, que desaloja a la experiencia poética de la voz y del oído para confinarla en los límites de la página, esta condena de toda forma de lirismo –ya sea porque se vea en él una superchería, una antigualla,

---

[20] KAMENSZAIN, Tamara: «Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa», en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *op. cit.*

[21] Concretamente, a «Tendencias y poetas argentinos actuales», selección y prólogo de Adrián Desiderato, Hora de Poesía, N° 18, Barcelona, 1978, y a *Nueva poesía argentina*, selección y prólogo de Leopoldo Castilla, Madrid, Hiperión, 1987.

o una trampa del poder– es, junto con la anti-naturaleza, la primera impresión que nos produce la lectura de estos dos libros. Desde el punto de vista técnico, el verso libre ha desembocado en el cultivo de la prosa entrecortada, y si, excepcionalmente, algunos de esos malogrados prosistas intenta 'cantar', no encontramos en él un dominio del arte de acentos y consonancias, sino apenas una mímica del énfasis que denota, por el uso de los '¡Oh!' y los '¡Ah!', su intención de elevarse a las inalcanzables esferas de la música»[22]. No contento con haberse cargado a la mayoría de los poetas de su generación, algo después, Herrera vuelve a la lucha y en otro artículo acusa a Elvio Gandolfo y a sus compañeros de *el lagrimal trifurca*[23], a Freidemberg, a Aulicino y a Samoilovich –y a través de ellos, a *Diario de Poesía*– de minimalistas contaminados de maximalismo[24]. Luego, retoma el argumento en otro artículo, donde señala que «habiendo agotado su vindicativo eticismo, la antipoesía continúa hoy su labor de rebajamiento disimulada en una suerte de objetivismo minimalista. En las antípodas de aquéllos que consideran que, en épocas de crisis, para no perderse, la poesía debe remitirse a su esencia, los cultores de este realismo hacen de la narrativa un natural punto de confluencia para su expresión»[25]. Y más adelante: «Los textos que elabora el objetivismo minimalista parecen poesía por el inevitable equívoco que sugiere la frase quebrada al imitar el verso, pero en realidad son antipoesía: el impuslo que los dicta, de carácter crítico, esencialmente antimusical, trabaja en un sentido opuesto de raíz al de la irrupción lingüística que caracteriza a la lírica. Este tipo de textos

---

[22] HERRERA, Ricardo: «Militancia y frivolidad», artículo originalmente publicado en la revista Insula, Nº 512-513, Madrid, agosto-septiembre de 1990, y más tarde recogido en *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, *op.cit.*

[23] Revista publicada en la ciudad de Rosario, durante los años setenta, dirigida por Francisco y Elvio Gandolfo, con la activa participación de Hugo Diz, Eduardo D'Anna, Sergio Kern.

[24] HERRERA, Ricardo: «Del maximalismo al minimalismo», en *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, *op.cit.*

[25] HERRERA, Ricardo. «Entre la desintegración y la armonía», en *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 13/2/1994, más tarde ampliado e incluido en *Espera de la poesía, Ensayos sobre poesía argentina*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.

(no me resigno a llamarlos poemas) suelen tener la mordacidad y la comunicabilidad de la nota periodística, constituyendo pequeños ensayos de evaluación o reprobación de la vida cotidiana, y hasta de la poesía misma»[26].

Sin restarle el mérito de ser uno de los pocos poetas argentinos actuales que se toman el trabajo de reflexionar por escrito, hay que decir que la coherencia de las críticas de Herrera a propósito de la ausencia de musicalidad en sus contemporáneos, la falta de conocimiento prosódico y la banalidad de sus temas –críticas que se extienden ante el presente y que pueden ser leídas en sus libros así como en numerosos artículos de la revista *Hablar de Poesía*[27]– no las hace ciertas. No obstante, su prédica por una poesía clásica –que vuelva a las formas fijas– y por una traducción rimada –cuando ése sea el caso del original– ha sido oída por numerosos poetas del interior del país, que no se sintieron identificados con las polémicas que venían de «Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca», ciudades convertidas en «el eje del mal»[28]. Sin embargo, bastaría con mencionar una publicación como *La Guacha*[29], de Buenos Aires, también contraria a las poéticas neo-barroca y objetivista –así como a sus desprendimientos–, para refutar la exclusividad de ambas en el ámbito porteño. De hecho, probablemente el mapa de la poesía argentina planteado por los directores de la publicación difícilmente coincida con el de Herrera, Anadón y los seguidores de ambos.

Otras voces, como la de Santiago Sylvester, ausente de la Argentina durante un prolongado período, señalaron que «se puede recordar que, como grupo, el objetivismo mantuvo con el neobarroco una polémica comarcal que, por no haber vivido en esa época en Argentina, he conocido tarde y mal; vista hoy, puede decirse que, a la vez que hubo buenos poetas en ambos lados (y

---

[26] *Ibidem*.

[27] Publicada por Luis Tedesco (1941) y dirigida por Ricardo Herrera, *Hablar de poesía* comenzó a publicarse en 1999. La sociedad entre ambos poetas llegó a su fin con el número 17 de la publicación.

[28] Tal es el caso, por ejemplo, de los poetas y críticos reunidos alrededor de la revista *Fénix*, de Córdoba, que dirige Pablo Anadón.

[29] Editada y dirigida por Javier Magistris y Claudio Lo Menzo, aparece bimestralmente desde 1997.

por eso mismo), de ellos derivaron sendos manierismos: en un caso, tendencia al derrame ('adicto a la palabra de más', diría Mario Trejo); y en el otro, un minimalismo que suena a carencia: 'poquitismo', he oído precisar, con expresión adjudicada a Daniel Freidemberg. Así como del neobarroco ha devenido un facilismo inane, de mano suelta, del objetivismo deriva una retórica pobretona [...]»[30]. Así como Sylvester prefiere alejarse de las nomenclaturas «neobarroco» y «objetivismo» para destacar como una línea fundante la de la «poesía de pensamiento», Javier Adúriz (1948) preferirá desplazar también el eje de la discusión y hablar de «posclásicos», «noción que remitiría a una variante recidiva. Un caso análogo al de aquel hombre que, con pasos inciertos, se aboca a la construcción de una obra para encontrar un eje existencial, en el regusto de una salvaguarda exclusivamente personal y desentendida, hasta donde uno sepa, de su suerte futura».[31] Adúriz, quien considera que el posclásico es «una suerte de ismo de lo clásico [...]. Tiene de lo clásico, en principio, un peculiar trabajo sobre la lengua, que deviene en enfoque; y de la vanguardia, el ADN de la libertad: una cabeza que incluye dentro de sí una voladura de tejas como núcleo fundante»[32].

Otras imputaciones provienen de los poetas jóvenes que no participaron de los fenómenos emanados del neobarroco y del objetivismo. Algunos de ellos, como Emiliano Bustos, consideran que «la poesía de los 80, y particularmente la de los 90, tiene [...] todos los aditamentos de algo así como una 'casta' (por lo cerrada) de muy buenos, y en algunos casos excelentes actores secundarios»[33]. Otros, en cambio, cuestionan la legitimidad misma de los supuestos hitos de los años noventa. Así, Walter Cassara, en el marco de una apasionada discusión, que tuvo lugar en el 2007, en el sitio web de «Las afinidades selectivas/afectivas», dijo: «habría que precisar cuáles fueron las contribuciones (y si las hubo o no)

---

[30] SYLVESTER, Santiago: «Poesía de pensamiento», en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *op. cit.*
[31] ADÚRIZ, Javier: «Posclásico, una aproximación», en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *op. cit.*
[32] *Ibidem.*
[33] BUSTOS, Emiliano: «Voces Rojas. Tres jornadas y tres décadas de poesía argentina», en *Plebella*, N° 8, Buenos Aires, agosto-noviembre de 2006.

de la poesía escrita en los noventa. Porque la crítica ha sido en general complaciente y perezosa para abordar estos problemas. Lo que hubo sí, creo, fue un consenso que rápidamente se tradujo en un ascenso de ciertas estéticas por encima de otras. Lo cual no es nada nuevo, porque acaso en todas las épocas haya sido de esta manera. La cuestión es dilucidar por qué los 'noventa' ofrecieron tan poca resistencia desde el punto de vista estético. Para dar un ejemplo, ¿qué hubiera sido de un libro como *Punctum* [de Martín Gambarotta] –que algunos consideran un hito generacional–, si no hubiera recibido el premio del *Diario* [*de Poesía* en su primer concurso], sin todo el aparato o la fanfarria oficial –digamos así– que rodeó su lanzamiento. A lo mejor, quién lo sabe, verdaderamente, se habría convertido en el *Aullido* o en *La tierra baldía* de nuestra generación. Hoy es todo lo contrario de eso. Visto por fuera de ese consenso, es un libro como cualquier otro de los que se publicaron por la misma época, sólo que cortado exactamente a la medida de lo que decían los manuales vanguardistas. En todo caso, ¿cuál es la coyuntura histórica a la que responde? Beatriz Sarlo ha puesto por las nubes éste y otros libros de poemas escritos inmediatamente después. Eso bastaría para dar una medida de su verdadero campo de significación, y para desalentar a cualquier lector más o menos interesado por la poesía. Lo que interesa en *Punctum* es su 'sociología', para nada su propuesta estética, pues nadie que yo sepa se detuvo a considerarla en detalle»[34].

Con todo –y más allá de que en algunos casos pueda tratarse de críticas demasiado generales o excesivamente puntuales–, resulta claro que el *status quo* de la poesía de los últimos años, sólidamente defendido desde algunas de las principales revistas, desde la cátedra y desde muchos de los principales talleres literarios, comienza a ser puesto en duda, auspiciando, quizás, los momentos preliminares de un nuevo ordenamiento y de una nueva inestabilidad. Hay incluso quien llega a sostener que «los noventa» no existieron, sino que son un inmenso cartel publicitario, fogoneado por dos o tres pequeños núcleos de poder y por la academia, al que, con casi cualquier excusa, se subieron poetas de muy diversas procedencias, incluidos no pocos representantes

[34] En el Foro 1, de laseleccionesafectivas.blogspot.com.

de la generación anterior, con el sólo objeto de recibir una atención que en décadas no había recibido poeta alguno en la Argentina. Y hay también quien dice que nada de esto es importante ya que, para los «post noventa» o «cero cero» –como se los ha dado en llamar últimamente– todo lo anterior a ellos es clásico, lo que en buen criollo significa que está muerto... Al menos hasta el próximo esquema

Hospital británico. Itinerario de una creación

Hugo Mujica

I.

El cristianismo en el cual se inscribe, y desde el cual escribe Héctor Viel Temperley, se origina y vertebra en un evento histórico: la muerte de Jesús, el rabino del pueblo de Nazareth. El predicador errante que, después de su muerte, sigue siendo experimentado por sus seguidores como acontecimiento viviente; evento éste del que nace un sentido inédito, el sentido capaz de superar el sin sentido final: la muerte. Sentido original y originante que será llamado resurrección. Resurrección que hizo que Jesús fuera en adelante el Cristo, fuera señalado por esos mismos discípulos como Dios.

No otra que la de ésta, su tradición cristiana, subyace en la construcción con que Viel Temperly orquesta su *Hospital Británico*, el libro póstumo, incluyente y superador de toda su obra que nos ponemos a escuchar.

Los primeros versos de su libro nos sitúa espacial y temporalmente: «Hospital Británico Mes de Marzo de 1986.» Lugar y fecha del hecho axial de su vida, el mismo que terminaría siendo el de su muerte: allí, y en ese mes, es operado de un tumor en la cabeza, un cáncer incurable.

Situación límite que lo lleva más allá de los límites de esa situación: en él se desbordará comunicación, se expresará poesía, será creación Experiencia límite con cuya «Luz» releerá su pasado, hará un relectura y resignificará la intertextualidad de toda su obra, reconstruirá con fragmento de ella el itinerario que lo condujo, que culminó, nos dirá, «en el pecho de la Luz.»

A la saga de ésta, su metodología, ideamos la nuestra: buscaremos desde y con las claves crísticas de su obra, el sentido y el testimonio religioso de su *Hospital Británico.*

II.

Si en Cristo, «la palabra –*logos*, sentido y significado– se hizo carne», en Viel Temperley la carne se hace palabra, la palabra se concentra y expande poesía. La poesía de *Hospital Británico* nace de la carne, es, carne, carne viva; es el largo proceso de trasmutar la vida, su enferma y doliente vida, en sentido, es decir, traerla a la palabra, darle voz; decir y asumir así su realidad hasta que esa vida asumida y cargada «estalle Resurrección», en el estallido que él espera de su propio cuerpo.

Todo el libro que nos ocupa es el recorrido de una *catábasis*, un viaje de interiorización y concentración, una esencialización que, lejos de fagocitar lo existencial, lo asume, lo transustancia en su propia carne viva. Movimiento descendente que va de lo universal a lo particular, de lo abstracto a lo concreto: primero, y jerárquicamente, lo Absoluto, el «Padre», se inmanentiza; la forma sin bordes de Dios se dibuja en el *«Christus Pantokrator»*, el Cristo creador de todo que, lejos de dominar desde inaccesibles alturas, se encuadra en la pobreza de una postal: «La postal tiene una leyenda: *Christus Pantokrator*, siglo XIII», la postal que, como una letanía icónica, jalonará tanto la vida –la tendrá a su lado hasta el instante de su muerte– como las páginas de su libro. Es el *Pantokrator* que, renunciando a su hieratismo bizantino, en un movimiento kénotico, en un despojamiento de todo poder divino, devendrá: «Rostro ensangrentado»; Cristo de carne y huesos, Cristo del que se enumerará su «cuerpo», «manos», «piernas», «ojos», «mirada» y, sobre todo, «axilas», axilas transpiradas y «casi desgarradas»... condición humana de una carne viviente y sufriente, vivificada en el sufrimiento.

III.

«Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo.» La *encarnación*, el naciéndonos, es verbo y no sustantivo,

conjugación del ser en el no ser: diferencia, fisura o herida. Implica que el sentido de la existencia no se agota en el significado de la vida, ni el deseo en la necesidad. Diferencia, hiato tan ambiguo como insoslayable: por un lado espacio de proyecto, discontinuidad que permite la creación, el salto, pero por otro –y la condición humana siempre esta tajado por un «pero»–, implica carencia, irrealizable pero aspirada identidad: «desierto», «hambre»... vía crucis.

La existencia, en su metáfora, en su *Hospital Británico*, se abre como el lugar donde «alguien me odió ante el Sol al que mi madre me arrojó», situación de *arrojado* y, también, inicial y originalmente odiado, situación –en lenguaje moral– de pecado: marca de la negación del otro hacia mi ser o de la mía hacia él, estigma original que hace del paraíso un desierto, de la relación una guerra: «Mi vida es un desierto entre dos guerras. Necesito estar a oscuras. Necesito dormir, pero el sol me despierta. El sol a través de mis párpados, como alas de gaviotas que echan cal sobre toda mi vida.» Guerra y desierto ya barruntado en medio de la inocencia, en medio de la nostalgia de la infancia donde «soldaditos de plomo» y «pedacito de Sahara» eran aún un juego, cuando todavía el sol era «Luz» y no ardor. El sol –enmarcado entre «odio» y «arrojó»– rueda una veintena de veces sobre las trece páginas del libro, resplandor que hace de la vida «un desierto blanco», que contradice el anhelo de «estar a oscuras... regresar al hombre», descansar en el claroscuros de los límites familiares, humanos, meramente humanos.

Pero no hay descanso, hay desierto, desolación sobre la que seguirá aleteando el mal: «¿Nunca morirá la sensación de que el demonio puede servirse de los cielos, y de las nubes y las aves, para observarme las entrañas?». Desierto que se angosta y repite espigón hacia un mar de «verdes sombras»: «negro espigón», «larguísimo espigón» en la mitad del cual –medio y mediador– está, una vez más, la postal del *Christus Pantokrator*, la misma que aparece «bajo la pared desnuda», desnudez de su cuarto vacío «con la postal en el zócalo», paredes que cierran el horizonte constatable pero para abrir un camino, para llamar hacia una desnudez más lejana, más abismal: «entre mis ojos y los ojos de *Christus Pantokrator* nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descosidas, blancas, en un día de viento»; alpargatas, calzado de peregrino para un errar que se va

adentrando en la geografía de su carne, que se encarna y dilata en el infinito de la mirada: «Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida; vi la eternidad que debo atravesar desde los ojos del Señor hasta los ojos del Señor.»

Si la mayor inherencia que se da en la tierra, en categorías cristianas, es la de *sacramento*, la de la identidad materia-espíritu, también esta realidad aparece para Viel Temperley como dolorosa distancia, separación, deseo: «¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego?». Presencia de una lejanía sentida en lo más propio y por ende lo más lejano, en el propio «en mí» que no se agota en él. Tampoco la oración se ciñe a su espacio propio, consabido: «Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento debajo de la cama.» Orar debajo de la cama, comulgar debajo de los eucaliptus: «Vengo de comulgar y estoy en éxtasis aunque comulgue con los cosacos sentados en una mesa bajo el cielo y los eucaliptus», brevedad del éxtasis, o intensidad del tiempo, de la comunión con los otros y con la naturaleza, relámpagos que, en el encender su propio apagarse, atizan la diferencia; instantes –en jerga teológica– del *ya pero todavía no*, desgarro de lo que nos llega partiendo, y partiéndonos y, en esa partida, llamándonos.

El paisaje existencial, en definitiva, es «transpiración», es «cavar en la transpiración de todos mis veranos», cavar «en el sol», «en el Rostro y los ojos de *Christus Pantokrator*.» Es sentirse habitado por dos absolutos: «Y soy hambre de arenas y hambre de Rostro ensangrentado», arenas con las que se trata de hacer un castillo, una morada en la que descansar de la exigencia del viaje, de olvidar lo eterno, lo que llega sustrayéndose: «¿Ya todo hambre de Rostro ensangrentado quiere comer arena y olvidarse?», pero el olvido no es posible porque el poeta no está solo en su destino dialogal, porque en medio de «esta playa de la que huye el futuro» se siente «como sitiado por una eternidad»; un eternidad que, por exceso, como su contrario el sol del mundo lo es por carencia, encienden en él esa insaciable sed de la carne que solemos llamar alma.

IV.

Cristo, en su cruz, es el Hombre-Dios que grita como hombre su dolor de estar abandonado por Dios; el mismo Dios que grita

por estar abandonado por los hombres: grito único que hace del mutuo abandono un encuentro, de los dos huecos una misma transparencia, de las dos orillas una comunión.

Viel Temperley se interna en ese dolor, se adentra hacia su cuerpo herido por medio y mediación del cuerpo de Cristo: «Sin Tu Cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir, sin Tu Cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se deshacen cadenas, brújulas, timones –lentamente como hostias– bajo un ventilador de techo gris.» La sangre de Cristo aparece como sangre para quien no muere mártir, purificación donde se bebe el arrepentimiento: «Tu Cuerpo es mi arrepentimiento», el arrepentimiento, la transvalorización del pasado hacia los demás, la reconciliación hacia los otros: «Sin tu Cuerpo en la tierra no sécomo pedir perdón a una muchacha.»

Reconocida y abrazada la expiación de la carne de Dios en la tierra, el cuerpo de Cristo y el suyo parecen, en fragmentos temporales que vencen el espacio, identificase, comulgar: «Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y en los ojos de *Christus Pantokrator*», «Sé que sólo en los ojos de *Christus Pantokrator* puedo cavar la transpiración de todos mis veranos», el sentido de todas sus fatigas, la fatiga de estar viviendo su muerte. Y, a la vez, en una creciente simbiosis, el cuerpo de Cristo es sentido como propia carne: «Nada puede impedir que en su Pierna me azoten como cota de malla.»

Comunión que se desborda en letanías sobre su cuerpo, su rostro: «Tu cuerpo como sangre muy oscura en un plato de tropa... Tu rostro como una conversación entre colmenas con vértigo en la llanura del verano; Tu Rostro como sombra verde y negra que desciende al galope, cada tarde, desde una pampa a dos mil metros sobre el nivel del mar; Tu Rostro como arroyos de violetas que empapan de vitrales a un hospital sobre un barranco. Tu Cuerpo como un barranco, y el amor de Tu Padre como duras mazorcas de tristeza en Tus axilas casi desangradas.»

Ahora seráel cuerpo de Viel Temperley el que se concentrará, el que encontrarásu epicentro en la cabeza, el que recorreráel itinerario entre su nuca y su frente. Lugar donde comenzarála *recapitulación* de todo en él, del mundo, circunscripto imaginariamente en la esfera ígnea del sol, que penetra su cabeza: «El sol como blanca velocidad

de Dios en mi cabeza, que la aspira y desgarra hacia la nuca», sol que ahora aparece como instrumento de Dios, la blanca velocidad de Dios que se enrojece sangre: «El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total.»

Hay en su sufrimiento una apuesta de liberación, es la imagen del «ancla», prístino símbolo cristiano de la esperanza tallado en las catacumbas, grafismo y metáfora que ahora desplaza al de la cruz: «Tu Mano traza un ancla y no una cruz en mi cabeza», esperanza que, cuando es definitiva, es siempre esperanza de renacer: «Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo pero con una serpentina de agua helada en mi memoria.»

Poesía huérfana de padre, carnal y sacral –la única mención al padre será «Tu Padre»–, no así de madre, madre terrenal y, ahora, en este momento donde el dolor es fuego, implora la intercesión del amor incondicional, la madre: «Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza», y la respuesta se vive en un beso: «Mariposa de Dios, pubis de María: Atraviesa la sangre de mi frente hasta besarme el Rostro en Jesucristo.»

Como metal que se derrite en el fuego, en el crisol de la crisis final, ahora se realiza en su cuerpo el *opus nigrum*, ahora el cuerpo entra en el alma: «Mi cuerpo –con aves de bisturíes en la frente– entre en mi alma». Y el dolor se vuelve amén, aceptación: «Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de Tu Carne y la prisa de los Cielos», aceptación que se eleva *ofertorio*: «Señor: Desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego». Comprensión del dolor como bendición, identidad de heridas, respuesta de gratitud ante la fecundidad final del dolor: «Por su final de arroyo, la herida de mi frente llora en las flores y agradece.»

La gratitud, en su radicalidad, es reconocimiento de otro, es éxtasis, salida de sí, expansión, y ahora, cuando ese otro es Cristo, la expansión será resurrección, encarnada resurrección que hace estallar la carne: «El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección– entra en mi alma)». Alma y cuerpo con-fundidos, resucitándose mutuamente hasta hacer de la carne comunión, congregación: «Se nubla y se desnubla. Me hundo en

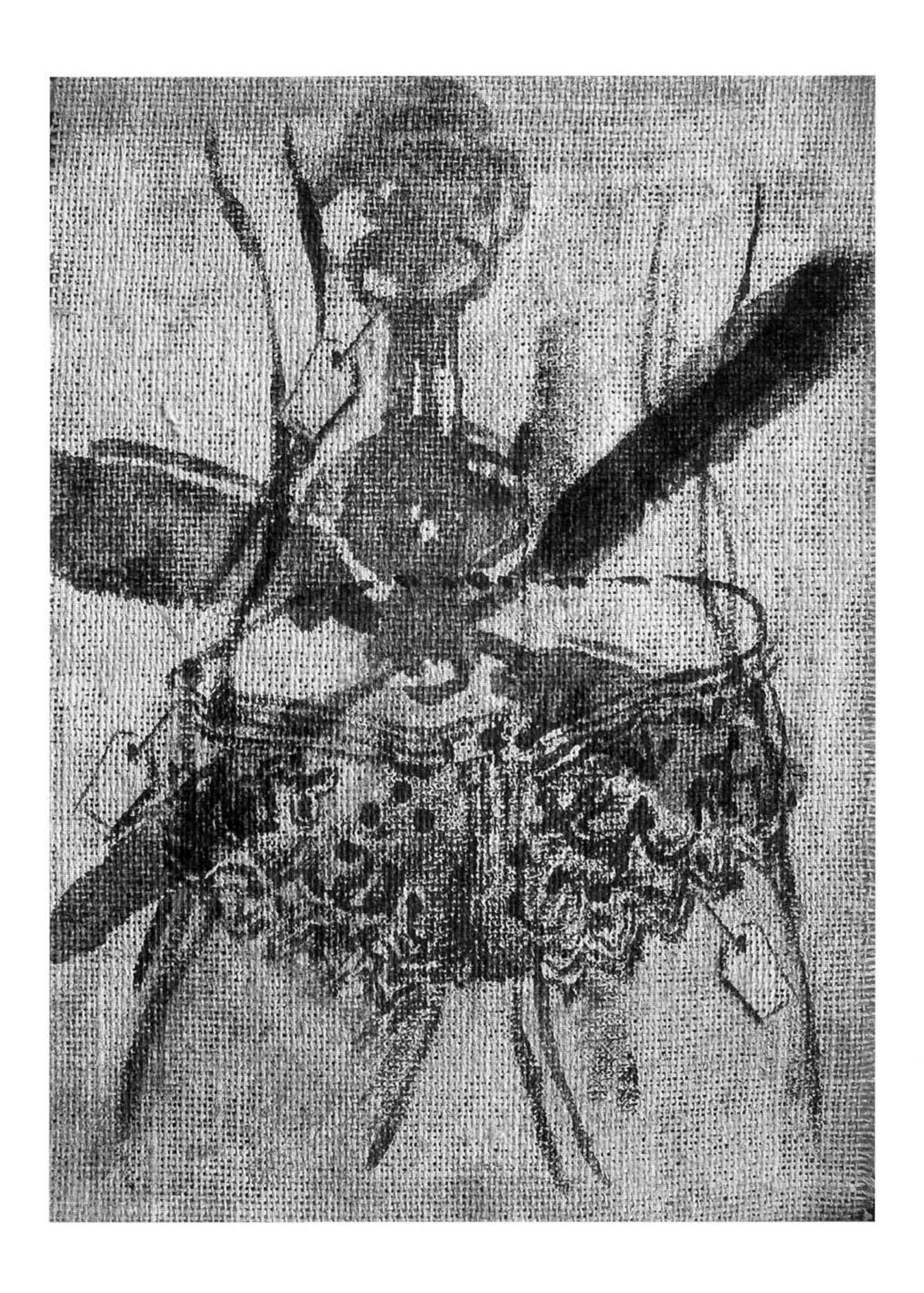
mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la Resurrección –espero su estallido contra mis enemigos– en este cuerpo, en este día, en esta playa».

Así, balbuceando, llegamos al final del itinerario encarnacional de Héctor Viel Temperley, final que nos lleva a su comienzo, nos pone bajo la «Luz», bajo el «sol» ahora apaciguado «luz» desde la que él mismo iluminó su itinerario, nos lleva al «Hospital Británico. Mes de Marzo de 1986», donde arribó su relectura:

> «Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: Mi madre vino del cielo a visitarme.
>
> Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo.
>
> Mi madre es la risa, la libertad, el verano.
> A veinte cuadras de aquí yace muriéndose.
>
> Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comenzar de nuevo».

Y sabemos, después de alejarnos para retornar al inicio, que otras y mismas mariposas le hicieron decir: «estoy en la camisa de mariposas que es el Señor», como leímos que quien besaba su frente, tras su madre que ahora lo besa, era la madre de Cristo, la que le besaba «el rostro a Jesucristo.» «Cristo es Cristo madre, y en él viene mi madre a visitarme», todo se cristifica, los límites se funden: «El Reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo», por eso está en paz, sabe a su madre, quien le dio la vida, partir de esta vida y regalarle la huella hacia esa partida: «se prepara –en Tu llanto– para comenzar todo de nuevo», se lava no ya en sangre sino en lágrimas, transparencia purificadora que transluce un más allá, una creación aún no creada.

> «*Per crucem ad lucem*», por la cruz a la luz, dice y promete una antigua voz cristiana, también nuestro poeta parece terminar diciéndolo: «Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es», y lo dice acogido y permaneciendo «en el pecho de la Luz», en el abismo de la creación, de la *poiesis* «por los siglos de los siglos» sin principio ni fin ©



Desafíos y fronteras

Marta Ferrari

La prodigalidad y abundancia de la escritura poética en la Argentina durante el siglo XX es una de sus características más sobresalientes. Curiosamente, hasta el nombre mismo de *Argentina* nació del título de un poema de más de diez mil endecasílabos, publicado en 1602 y escrito por Martín del Barco Centenera. Desde su bautismo colonial, Argentina ha estado signada por la poesía.

La necesidad de pensar la literatura argentina –y con ella a la poesía moderna– respondió principalmente a la intención de afianzar una conciencia cultural y política en la época de su Primer Centenario como Nación (1910)[1]. Dos hechos confirman esa intencionalidad fundacional: la creación de la primera cátedra universitaria de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a cargo de Ricardo Rojas, y la serie de conferencias que pronunciara Leopoldo Lugones sobre el *Martín Fierro* de José Hernández, y que fueran recogidas en 1916 bajo el título *El Payador*. En verdad, como ya lo ha dicho Juan Carlos Martini Real[2], la «poesía gauchesca» que podemos leer desde Bartolomé Hidalgo, pasando por Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, hasta llegar a Hernández, «anuncia, en pleno siglo XIX, el carácter revolucionario de la nueva literatura latinoamericana, revalidando una expresión, una modalidad, un estilo, una temática, que configuran una épica tan considerable como insólita y original». La relectura que se inicia con el primer Centenario y en plena hegemonía del modernismo latinoamericano, indica el puntapié inicial de la poesía moderna,

---

[1] Cfr. NOÉ, Jitrik: «*Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*» Tomo II. Bs. As. EMECÉ, 2003.

[2] Nos referimos al prólogo de su antología *Los mejores poemas de la poesía argentina.* Bs.As.: Corregidor, 1974.

así como de su posterior y conflictiva interpretación ideológica y estética.

El modernismo fue la tendencia dominante en Argentina durante los primeros años del siglo y el mismo Rubén Darío no tardó en ungir al cordobés Leopoldo Lugones, cuya vigencia sólo cortó su suicidio en 1938. En él es posible encontrar casi todos los procesos ulteriores; la suya es una escritura guiada por la inquietud de la renovación. Del tono parnasiano de *Los crepúsculos del jardín* (1905) nos lleva a un libro como *Lunario sentimental* (1909) que anticipa las vanguardias de los años 20 y obliga a reconocer a Octavio Paz que es él quien introduce a Laforgue en la poesía hispánica: «el simbolismo en su momento anti-simbolista». Luego abandona la retórica modernista y alcanza el sencillismo del paisaje y lo cotidiano, con una intensidad difícil de igualar que quedará plasmada en su *Romancero* (1924).

Bajo su pesada influencia habían caído las obras de poetas como Alfonsina Storni, Baldomero Fernández Moreno y Enrique Banchs. Cada uno de ellos desarrolló sus poéticas en el período de transición hacia las vanguardias, denominado «posmodernismo». Los primeros poemas de Storni tienen algo de un romanticismo decadente (*La inquietud del rosal*, 1916) y algo también del modernismo que va abandonando hacia 1925 con *Mundo de siete pozos*, donde se libera de las pequeñas historias sentimentales y revela una desolación profunda y metafísica, en verso libre, de metro breve y conciso. Abre de este modo el camino a otras mujeres que escribieron a partir de 1940, sobre los grandes temas de la poesía contemporánea. Su suicidio, también en 1938, coincide con su último libro *Mascarilla y trébol*, en el que ya es indudable su entrega a la renovación vanguardista.

Con Baldomero Fernández Moreno tiene lugar el *sencillismo* y cierta tendencia hacia las formas prosaicas de la sintaxis lírica, logrando una claridad clásica. Su primer libro *Las iniciales del misal* (1910) no escapa a los lineamientos modernistas, pero los siguientes lo encuentran dentro de una poética que lo muestra como un observador minucioso, que privilegia la desnudez sustantiva de las cosas y una visión plácida de la realidad, tanto campesina como ciudadana. Este *sencillismo* conserva, a pesar de sus particularidades, el sentido constructivo del ritmo y de la belleza

de la tradición lírica de Darío y Lugones. En realidad, ya estaban echadas las férreas bases de un lenguaje poético clásico difícil de superar en perfección y musicalidad. El caso de los poemas de Enrique Banchs –sobre todo los sonetos de *La urna* (*1911*)– se torna un paradigma. Sus cuatro libros escritos entre los 17 y 22 años de edad bastaron para que su obra no fuese ignorada y expuesta a la discusión. Hay un decisivo ensayo para poder pensar las dimensiones reales de la poesía argentina, *El escritor argentino y la tradición* (1932), de Jorge Luis Borges donde éste refutó tempranamente los supuestos y los límites de lo nacional, rescatando la poesía de Banchs. Para Borges, se trataba de entablar tanto un diálogo como una réplica con la tradición de toda la cultura occidental y no en particular con lo que llamábamos «argentino». Con esto Borges pensaba en una nueva y productiva manera de escribir, aunque debieron pasar muchos años, para que se comprendiera esa actitud y esa estética.

Los poetas antes mencionados y muchos más, publicaron en revistas como *Nosotros* (1907-1943), que fue la más importante, sin duda, hasta la aparición de *Sur*, en 1931, dirigida por Victoria Ocampo.

Otras escrituras tienen lugar en ese período, pero sin que adhieran a ninguna escuela predominante, baste mencionar algunos ejemplos de los muchos que podemos encontrar: Evaristo Carriego y Pedro B. Palacios (Almafuerte), cuyas voces provienen de una lírica popular y social.

Un panorama rápido –y obligadamente arbitrario– del siglo XX nos deja ver por lo menos cuatro grandes desafíos a los que se enfrentaron los poetas argentinos. Podríamos resumirlos en cuatro preguntas básicas: 1) ¿Cómo escribir después del modernismo? 2) ¿Cómo hacerlo después de Lugones? 3)¿Cómo volver a escribir después de Borges? y 4) ¿Cómo se hizo posible escribir después del golpe militar del 76?

El primer desafío, como queda dicho, es el del primer Centenario y la búsqueda de un lenguaje poético que hace surgir claramente el protagonismo de Leopoldo Lugones. El segundo, corresponde a las vanguardias de los años 20 y a cierto realismo social y todavía romántico que representa Raúl González Tuñón, así como también esa particular escritura poética que se inicia

alrededor de la década de 1940 y que encontramos en Vicente Barbieri, Juan L. Ortiz, Manuel J. Castilla, Aldo Pellegrini, Carlos Mastronardi, Olga Orozco o Alberto Girri, entre muchos otros poetas que sobrevivirán biológica y literariamente a nuevas escuelas y generaciones.

El tercero, encuentra a Borges en el lugar de Lugones y provoca, en contraposición, una nueva escritura, que presenta, al menos, dos fases: la primera corresponde a la consolidación del *invencionismo* de Edgar Bayley y al *surrealismo tardío* de Enrique Molina. Es entonces que con los 30 números de la revista *Poesía Buenos Aires* que dirige Raúl Gustavo Aguirre «queda instaurada una nueva manera de concebir la poesía»[3].

La segunda fase, aparece más comprometida con la historia y tiene variantes que van desde el *neohumanismo* de Mario Jorge de Lellis o de H. J. Murena, hasta el compromiso ideológico que busca y articula un lenguaje poético renovado por el rescate de la mitografía porteña, el coloquialismo y los ritmos del fraseo argentino, tal como leemos en Francisco Urondo, Juana Bignozzi, Mario Trejo o Juan Gelman. Iniciada alrededor de 1955, son notorias sus coincidencias con la nueva poesía latinoamericana y la crisis del género que bien representa el chileno Nicanor Parra con su libro *Poemas y antipoemas*, de 1954.

El cuarto desafío se planteará inmediatamente después de la última dictadura, a partir de la escritura de los años 80, tras la reapertura democrática. La censura tanto como la desaparición de personas o el exilio forzado, casi borraron el sistema poético anterior, dando lugar solamente a una débil actividad editorial y no menos débil práctica artística, donde, excepto algunas voces destacadas, muy pocas pudieron hacerse oir. Hicieron falta tres o cuatro años para organizar una respuesta al miedo en el ambiente reinante de represión y muerte[4]. A tres años del golpe militar aparece el primer número de la revista *Ultimo Reino* (1979), fusión de *Nosferatu* y *El sonido y la furia* de Víctor Redondo, Susana Villalba

---

[3] En el prólogo a *La poesía del cincuenta* (Bs.As.: CEAL, 1994), Daniel Freidemberg observa que esta revista «implica la puesta al día de la lírica argentina».
[4] Cfr. PEREDNIK, Jorge Santiago: *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)* , Bs.As.: Calle abajo, 1989.

y Mónica Tracey, entre otros que alentaban una poética de rescate neorromántico. Un año después se publica *Xul. Signo viejo y nuevo* dirigida por Jorge Santiago Perednik, Nahuel Santana, Emeterio Cerro, Arturo Carrera y Néstor Perlongher. En 1981, Jonio González y Javier Cófreces publicaron el primer número de *La Danza del Ratón,* distantes de la poética neorromántica van a definir una línea «objetivista». Otra publicación que surgió después de la reapertura democrática, en 1986, fue *Diario de Poesía*, dirigida por Daniel Samoilovich y en cuyo consejo de redacción conviven poetas de muy diversa procedencia y formación como Jorge Aulicino, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg entre otros. Si bien, no adscriben a un credo poético común, esta publicación será identificada con la poesía *objetivista* y con la línea que instituye su Premio Hispanoamericano en 1995.

Así en los 80 vemos agruparse, a diferencia de otras épocas en que el panorama era más homogéneo, numerosas líneas y tendencias: los neobarrocos (Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Héctor Piccoli), los objetivistas (Daniel García Helder, entre otros), los neorrománticos (Víctor Redondo, Ma. Julia de Ruschi Crespo, Pablo Narral, Jorge Zunino, Graciela Araoz y otros) y un amplísimo registro de voces «independientes» (Alejandro Schmidt, Rogelio Ramos Signes, Osvaldo Picardo, Ketty A. Lis, Juan Carlos Moisés, Abel Robino, Héctor Freire, Ricardo Miguel Costa, Luis Benítez, Pablo Anadón, Esteban Nicotra...) que, sobre todo, se desarrollaron en el interior del país –y a veces, en el exilio– publicando en las revistas mencionadas o en los diarios de sus provincias. Tampoco es posible dejar de lado, a Hugo Mujica que presenta una escritura en equilibrio entre el pensamiento filosófico y místico.

Esta etapa, denominada «poesía de entresiglos»[5], como finalización del período de la posdictadura (1983-2008), impone un mandato de escritura a las nuevas promociones que son reunidas en tres antologías: *Poesía en la fisura* (1995), *Monstruos* (2001) y finalmente *Última poesía argentina* (2008).

Tras este resumen, conviene que volvamos al pasado y revisemos algunas conformaciones del panorama poético para observar

[5] Cfr. PICARDO, Osvaldo: «Poesía de la Argentina de entresiglos (1989-2008)».*Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 707, Mayo 2009, Madrid: AECI.

cómo algunas escrituras dejarán continuadores y renovadores, en el intento de resolver los cuatro grandes desafíos. Ellos se pueden identificar con largos recorridos en un mapa inmenso donde aparecen las grandes ciudades y apenas si descubrimos algunos de los pueblos del interior que, a veces, sospechamos más hermosos e interesantes. Por eso, este trabajo tiene un sentido exploratorio en que importa más lo que se va anotando, que la prisa por llegar a destino.

La etapa posterior a Lugones comienza a generarse alrededor del *ultraísmo*, aún con la presencia del poeta cordobés como un referente contra el que se levanta la nueva poesía, ahora nucleada en la mítica revista *Martín Fierro*. Como lo ha venido señalando la crítica, el grupo martinfierrista incorpora, sobre todo a través de Jorge Luis Borges, las nuevas consignas de las vanguardias europeas que se sintetizaron en el *ultraísmo* español iniciado por Rafael Cansinos Assens. En la revista colaboran, aparte de Borges, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Ricardo Molinari, Ricardo Güiraldes, Conrado Nalé Roxlo... Es importante señalar que muchos de estos poetas y el mismo Borges elaboran a lo largo de los años una poética propia progresivamente alejada de los postulados iniciales. El caso de Ricardo Molinari, por ejemplo, desde el primer libro, *El imaginero* (1927), marca diferencias notables, como la relación formal y temática que establece con la tradición clásica hispánica, sobre todo a partir de la figura de Góngora y su rescate por la generación española del 27. De alguna manera, Molinari está preanunciando la escritura poética del 40, entre cuyos autores su obra tendrá una recepción productiva, en coincidencia con el tono íntimo y emotivo, con una subjetividad extrañada frente al mundo de los fenómenos, así como una concepción elevada del lugar del poeta. Ese modo de entender la figura del poeta y su subjetividad no sólo se alejaba de la actitud lúdica y antiartística de las vanguardias, sino que se constituye en el paradigma de contraposición al poeta comprometido con la historia social y política del país, tal como se da en la conformación del grupo de Boedo hacia 1925 y que será desplegado sobre todo en los poetas del realismo crítico del sesenta. Boedo es una calle de Buenos Aires que en aquellos años representaba la barriada proletaria, y rivalizaba –así

se supone– con Florida, en pleno centro porteño, donde se hallaba la redacción de la revista *Martín Fierro* y luego, de la revista *Sur*. Durante esos años, se reedita la vieja oposición entre un sujeto que habla desde el *yo* atemporal y el *nosotros* de una clase social. Es el tránsito de los *años locos* de la vanguardia a la crisis posterior de los años 30. La poesía argentina acoge en lo estético y en lo ideológico el paso al silencio de «Florida» y «Boedo», dando lugar al menos a tres programas estéticos: el de la moderación entre *neoclásica* y *neorromántica*, el de un atrincheramiento *boedista*, y el del *realismo romántico*, que constituye un relevo de la poesía social por parte de César Tiempo, Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón. De 1930 a 1943, se producen en el campo intelectual argentino lo que David Viñas ha dado en señalar como una serie de conversiones[6]: «el abandono por parte de Jorge Luis Borges del criollismo vanguardista de *Fervor de Buenos Aires* en beneficio de sus preferencias metafísicas; el reemplazo, en Oliverio Girondo, del humorismo predominante en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o en *Calcomanías*, a favor de exasperaciones que en *Espantapájaros* culminan en una suerte de *memento mori* barroco...»

Es interesante cómo esta serie de conversiones comunican a un período zarandeado por otras variadas y particulares escrituras, que intentan resolver el difícil desafío de las vanguardias del 20. Los poetas nucleados alrededor de la revista *Canto* (1940) serán señalados como los promotores del neorromanticismo del cuarenta. Entre los mismos estaban Daniel Devoto, Enrique Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Painé, Alfonso Sola González, Olga Orozco, César Fernández Moreno, Miguel Angel Gómez y José María Castiñeira de Dios. A estos poetas, a través de una multitud de revistas que continúan a *Canto,* se suman luego, María Granatta, Eduardo Jonquiéres, Alberto Girri, Ana María Chouhy Aguirre y Vicente Barbieri. Si bien hacia el significativo año de 1945, el conjunto sufre una fisura que los deriva hacia otras experiencias, el *invencionismo* y el *surrealismo*, se ha dado en cifrar la duración literaria de esta escritura hasta los primeros años

---

[6] Cfr. VIÑAS, David: *Literatura Argentina y Política. de Lugones a Walsh.* Bs.As.: Sudamericana, 1996, págs.158-189

de la década del cincuenta, por dos hechos relevantes: 1) en 1949, David Martínez publica *Poesía Argentina (1940-1949)*, que es la primera antología en que se reúnen poemas de los integrantes del grupo; 2) desde 1951 hasta 1953, se edita la revista *El 40*. Comparten por esas vías una retórica caracterizada por el lirismo, el tono elegíaco, el «signo geográfico y espiritual»[7] y la continuidad de los moldes clásicos tradicionales. Muchos críticos tienden a considerarla «una poética clausurada en todos los niveles», aunque advierten que «el sistema poético solo registró variantes pertinentes a partir de la obra individual de algunas figuras que exceden el marco neorromántico, como sucede con Alberto Girri, Olga Orozco, Enrique Molina o Manuel Castilla»[8]. Esta suerte de ceguera también ha dejado de lado la producción de miembros del *realismo romántico* como Mario Jorge de Lellis cuya poesía coloquial o conversacional animará la de la siguiente década. Del mismo modo, no se le dio toda la importancia que tenía al hecho de que, en 1944, Tucumán se constituyera en una especie de capital poética del noroeste argentino y el poeta jujeño Raúl Galán fundara el grupo «La Carpa». Colaborarían allí desde distintas provincias: María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Manuel J. Castilla, Nicandro Pereyra, Julio Ardiles Gray, Víctor Massuh y otros. El interior del país surgía e instituía variantes regionales, a la vez que iba tomando distancia de lo regionalista o, como dice el salteño Aráoz Anzoátegui, del «folklorismo para turistas». Es uno de los mayores intentos de superar la minusvalía histórica provocada por el centralismo porteño[9]. Esta tendencia abreva de la música y del canto popular y anónimo, reformulado tanto en la copla como en la glosa, desde una concepción lírica y testimonial. Para poetas como el jujeño Jorge Calvetti, el cordobés Néstor Groppa, el salteño Manuel J. Castilla o el santiagueño Nicandro

---

[7] Frase aparecida en la editorial del primer número de la revista *Canto*: «Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poesía adentrada en el corazón del hombre; bien ceñida a su alma...»

[8] Cfr. BAUMGART y otros, en «La Poesía del Cuarenta», *Capítulo. Cuadernos de Literatura Argentina,* Bs.As.: CEAL, 1985, págs.189 y ss.

[9] Cfr. PICARDO, Osvaldo: «*Primer mapa de poesía argentina. Solicitudes y urgencias: el Noroeste*». Mar del Plata: Editorial Martin, 1999.

Pereyra, a diferencia de los poetas de Buenos Aires, no se puede eludir la presencia de la tradición oral y la copla. De ahí también la importancia que adquieren poetas como Jaime Dávalos y el mismo Castilla en la producción folklórica de los 50 y su proyección al fenómeno de la canción popular de los 60. Lo mismo sucederá en este período, correlativamente con Buenos Aires, con el tango y autores como Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo o Cátulo Castillo, en quienes ya están presentes y «se fusionan la temática popular, el coloquialismo y el tono conversacional propio de dicha línea poética con la interrogación existencial y la nostalgia característica del neorromanticismo cuarentista»[10].

La personalidad de Aldo Pellegrini, que funda la revista surrealista *Qué* en 1928, animará la vida intelectual del 50 y el 60. La influencia del surrealismo, en gran medida gracias a él, estará presente en la obra de Francisco Madariaga y Enrique Molina. Hacia 1946 publican su primer libro Alberto Girri y Olga Orozco. Dos obras poéticas, dos voces tan originalmente personales y distantes la una de la otra, que no se dirían de la misma literatura y época. Orozco desborda los rasgos que la conectan con el neorromanticismo y el surrealismo de su tiempo; Girri profundiza la escritura de Borges, sobre todo las virtudes de la prosa, que facilitan una lengua casi neutra para el poema. Su obra y su actitud distante y parca señalarán un camino a seguir dentro de la amplia tradición de la *poesía de pensamiento* que se despliega en Argentina hasta nuestros días, pasando por muy diversos registros y tonos, por ejemplo en las obras de Santiago Sylvester, Horacio Castillo, Máximo Simpson, David Lagmanovich, Horacio Preler, y en los ochenta, en la de Héctor Freire, Osvaldo Picardo, Rogelio Ramos Signes, Abel Robino, Juan Carlos Moisés, Ricardo Miguel Costa, Macky Corvalán...

En esta línea, también encontramos a partir de 1958, la obra de Roberto Juarroz, que, a su vez, tuvo origen en los pensamientos aforísticos de Antonio Porchia y René Char. Ese año, también publica su primer libro, Joaquín O. Giannuzzi, *Nuestros días mortales*. No era un libro más en el panorama poético de la Argentina.

---

[10] Cfr. PIÑA, Cristina, *Poesía argentina de fin de siglo.* Estudio preliminar. Bs.As.: Vinciguerra, 1996.

Dos años antes, Juan Gelman –15 años más joven– publicó también su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, que estaba prologado por Raúl González Tuñón quien, perteneciendo a la generación del 20, celebraba en Gelman, un cierto contenido social, junto a una honda sencillez de lo cotidiano que incluía «el lujo de la fantasía». El viejo González Tuñón, camarada de Neruda, Vallejo y Miguel Hernández, transmitía con aquellas palabras la esperanza joven de un programa poético que había sido el propio, un programa de escritura superador de las polémicas generadas entre las posiciones del realismo y el antirrealismo, tanto en la novela como en la poesía de Latinoamérica. Por aquel tiempo, se comenzaba a hablar de una voluntad de «vivificar el idioma», que indagaba en lo popular y urbano, valorizando la vida cotidiana para crear, bajo un guiño lingüístico de pertenencia, la ficción de un hablante confidencial. Ese «tono argentino» tenía sus antecedentes en poetas mayores: Raúl González Tuñón, José Portogalo y, remontándonos en el tiempo, Evaristo Carriego, a quien un Borges joven y preocupado por hacer una nueva lectura de la tradición argentina, le dedicara todo un libro en 1930.

Otro importante aporte fue *El saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957) de Leónidas Lamborghini, poeta que también será rescatado en la posdictadura por su carácter paródico y experimental. Su obra retoma y reescribe la tradición gauchesca, la tuerce hasta cierto quiebre del lenguaje y la devuelve como parodia de la actualidad. Podríamos decir que es parte de un revisionismo que se inicia alrededor de los 60. La Argentina de aquellos años es escenario de los grandes cambios que se dan en el mundo. El revisionismo histórico es un camino obligado y tiene la clara intención de polemizar el campo de la cultura. Esos debates se ven en los poetas y ensayistas que hacen de la lengua un campo de batalla. «La nueva poesía que crece entre nosotros –dice Urondo–, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, tal vez de una necesidad de objetivarla, darle forma, designándola». También sobre esto reflexionará Noé Jitrik en el artículo *Poesía argentina entre dos radicalismos* y aún César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles.*

Sin embargo, en aquel período no todo fue poesía coloquial y realista. Además de la presencia paradigmática de Gelman, hay

otras voces no menos importantes y otras estéticas que, con los años, siguen creciendo. Es el caso de Amelia Biagioni, Alfredo Veiravé, Alejandra Pizarnik, Héctor Miguel Ángeli, Gianni Siccardi, Miguel Ángel Bustos, Héctor Viel Temperley, Rodolfo Alonso, Máximo Simpson, Horacio Castillo, Alejandro Nicotra... Los numerosos poetas ignorados del interior del país que supone el actual sistema no es sino otro síntoma de una pluralidad exhaustiva e imposible de abarcar: son singulares y sorprendentes, por ejemplo, las voces de Jorge Leónidas Escudero (1920) y J.C. Bustriazo Ortiz (1929). Escudero comienza a publicar tardíamente en los 70. Bustriazo Ortiz tiene una abundantísima obra inédita que comienza a leerse por 1969 con *Elegías de la piedra.* Resultan extrañamente experimentales, quedan en los bordes, sin que nunca se propusieran experimentar ni ser vanguardistas. Son hombres «naturalmente» poetas que no fueron entendidos ni atendidos sino hasta ser ya «viejos». Son, también, variadas muestras de una poesía valiosa que tiene muchas maneras de hablar y de pensar ante una historia política y social que queda irremediablemente atrás, con sus consecuencias mediatas e inmediatas.

La etapa de los años 70 está marcada por el golpe de Estado de marzo de 1976. Y ese será el mayor desafío para seguir escribiendo. Avanza la desconfianza en el lenguaje, en la historia y en la cultura. En muchos poetas de la época se esfuma la creencia fervorosa en la identidad entre poesía y lenguaje, y se deja de creer en el poema como arma de lucha política, en su virtud revolucionaria. Esta tensión es la que provoca la reaparición de un tono *neovanguardista*, caracterizado por las maneras evasivas de hablar: ocultamiento del significado, alusión a lo no dicho y al doble sentido, juegos fonéticos, el simulacro, la ironía y la parodia como estrategias textuales predominantes. Para Friedemberg,[11] uno de los síntomas más importantes es el surgimiento hacia 1974 de una postura *neorromántica*, que reacciona contra la anterior poesía de tono social y también desafía a las vanguardias del 50, al restaurar las viejas retóricas. Los principales exponentes de esta postura se agrupan en

---

[11] Cfr. FREIDEMBERG, Daniel: «Para una situación de la poesía argentina», dossier «10 años de poesía argentina». *La Danza del Ratón.* Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre 1984.

torno al grupo *Nosferatu* que tiene en Mario Morales a su maestro. Su continuación se dará con la revista *Ultimo Reino*, con colaboradores como Luis Benítez, Eduardo Alvarez Tuñón, Jorge Smerling... El mismo Freidemberg, comentando un artículo del poeta Jorge Aulicino, habla de una «poesía argentina barroca», que no se corresponde con un «estilo», sino, más bien, con un sentimiento barroco, donde anida la incredulidad y la práctica del lenguaje sometido a duras pruebas de legibilidad.

El momento es ciertamente dispar y heterogéneo y hace convivir escrituras consolidadas con escrituras en plena formación. Es un ambiente habitado por poetas de diferente extracción como Guillermo Boido, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, Irene Gruss, Diana Bellesi, Miguel Espejo, Alicia Genovese, Liliana Lukin, Paulina Vinderman, Mónica Sifrim, María Victoria Suárez, Luis Tedesco, Osvaldo Ballina, Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Jorge García Sabal, Esteban Moore, Daniel Chirom, Cristina Piña, Rafael Oteriño, Jorge Ariel Madrazo, Leopoldo (Teuco) Castilla, Leonardo Martínez, Ana Emilia Lahitte, Ricardo Herrera, Rodolfo Godino... También es de destacar la actividad importantísima de la revista publicada en Rosario, *El Lagrimal Trifulca*, dirigida por Francisco y Elvio Gandolfo, Hugo Diz, Eduardo D' Anna, Sergio Kern, Juan C. Martini y Samuel Wolpin. Así como la labor poética del grupo *El Ladrillo*, formado en los primeros años de la década del 70, y que estaba integrado por Vicente Muleiro, Adrián Desiderato, María del Carmen Colombo y Jorge Boccanera. Realmente es un catálogo interminable e inabordable.

Como habíamos anticipado, en el período de la dictadura surgen, además de la mencionada, dos revistas más: *Xul* y *La danza del ratón*. Con ellas se da comienzo a la reflexión teórica y a las polémicas alrededor del vínculo entre poesía y realidad. *La Danza del Ratón*, distante de la poética neorromántica y con su origen en el grupo *Onofrio de poesía descarnada* (1978), comienza a perfilar una poética *objetivista*, e introduce traducciones de poetas norteamericanos como Pound, Ferlinghetti, poetas de la escuela de Nueva York, poesía negra y chicana... *Xul*, por su lado, es una publicación que, además de ofrecer una poesía «experimental» o «concretista», donde conviven también poetas *neobarrocos* o *neobarrosos*, como

Carrera y Perlongher, intentó llevar a cabo una reflexión sobre cuestiones de poética y sobre poesía contemporánea.

A partir de 1982 comienza la «primavera» democrática. Si bien alcanzó a la música, la narrativa y el teatro, fue principalmente en la poesía donde obtuvo su mayor impacto movilizador. A pesar del desaliento de nuestras repetidas crisis, se multiplicaron talleres y revistas acompañando el boom de las pequeñas editoriales. Todo este proceso de los primeros años de democracia no tuvo lamentablemente un aumento proporcional en un público lector, ni en las políticas que lo alentaron. Al contrario, se produjo un doble movimiento; por un lado, la histórica concentración en la ciudad de Buenos Aires y, por otro lado, el estallido de la recepción al dispersarse los pocos lectores tradicionales y transformarse en efímeros espectadores de cafés literarios o solitarios navegantes de la red. El poeta salteño Santiago Sylvester, en una reciente nota[12], se remonta a 1824, a nuestra primera antología, para señalar, sin margen de duda, que desde entonces hasta las modernas historias de la literatura, existe «la costumbre ya asentada de decir 'poesía argentina' para referirse, sin conciencia de la limitación, a la poesía de Buenos Aires y su zona de influencia». Este solo testimonio de Sylvester bastaría como para afirmar la existencia simultánea de una heterogeneidad de posturas y tendencias en la escritura de la época. La conclusión no puede ser más que la evidencia misma de que «en los 80 conviven varias líneas o direcciones, varias revistas o publicaciones, y ninguna escuela determinada»[13].

Por otro lado, las grandes líneas poéticas trazadas durante esos años ya habían sido individualizadas en las décadas anteriores, como la llamada «poética del desencanto», o bien la poesía que, en 1981, Santiago Kovadloff caracterizaba por su «lenguaje conjetural, intencionalmente balbuceante y sagazmente contradictorio»[14]. También, entonces, la voluntad de mostrar las diferencias

---

[12] *El país amputado*. Clarín, suplemento literario Ñ, 30 Agosto de 2008, Bs.As., Argentina.

[13] FREIRE, Héctor: «Poesía Buenos Aires de los 80». *La Pecera* Nro: 12, Mar del Plata, 2008.

[14] GRUSS, Aulicino, Boido y otros: *Lugar Común*, Selección y prólogo de Santiago Kovadloff. Bs.As.: El Escarabajo de Oro, 1981.

con la poética anterior obligaba a frases exageradas como: «ahora los poetas escriben para saber qué quieren decir»... Las interpretaciones abundan desde mediados de los ochenta, tanto como los balances y retrospectivas concitados por el arribo del nuevo siglo. Detrás de las clasificaciones prefabricadas de *neobarrocos*, *objetivistas*, *neorrealistas*, *poesía del noventa*, etc. se ocultaron consensos y criterios de selección que, la mayoría de las veces, sólo buscaron consolidar una poética sobre otra[15]. De hecho, caen en las sombras y el silencio del *ninguneo* muchos poetas cuyas obras, generadas en forma aislada y personalísima, escapan a estos consensos y criterios generales. Si bien es posible ensayar denominaciones como *independientes, escritura femenina*, *de minorías* o *género, del interior, francotiradores,* etc. no logran ser entendidos ni alcanzan la consideración que, en muchos casos, se merecen. Sylvester ha llamado la atención sobre una de estas líneas desatendidas, aquella del poeta conceptual que opina, expone ideas y requiere de un lector formado, lento, atento, cuya actitud se refleja en el lenguaje, en «un intento de precisión, en un tono y una manera de hacer sonar las palabras»[16]. Poesía, entonces, que se concibe a sí misma como un medio para pensar, como un modo de pensar a través de unos poemas que en su desarrollo van siguiendo el hilo de la meditación y a través de un fraseo que traduce, a su vez, el ritmo del pensamiento. Menciona así la escritura de Javier Aduriz, Mirta Rosemberg, Osvaldo Picardo, Alberto Tasso, entre otros de distintas generaciones. También Osvaldo Aguirre ha señalado la relativa «marginalidad» en que fueron quedando algunos autores de culto tales como Juan Manuel Inchauspe, Aldo Oliva, Roberto Rascchella, Arnaldo Calveyra, Ricardo Zelarayán, entre otros[17].

Actualmente, la poesía argentina está ante una vuelta de hoja aún por leerse. La larga etapa de la posdictadura entra en la agonía

---

[15] Cfr. FONDEBRIDER, Jorge y otros: *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006*, Bs.As.: Libros del Rojas, 2006. Las reflexiones que Daniel Freidemberg realiza en este libro confirman la existencia de un consenso selectivo y un «aparato de órdenes de lectura».

[16] SYLVESTER, Santiago: «Poesía de pensamiento». *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, UBA, Libros del Rojas, 2006.

[17] AGUIRRE, Osvaldo: «La tradición de los marginales», *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, UBA, Libros del Rojas, 2006.

de su fin, aunque sus consecuencias sobre la subjetividad y la vida social sigan estando presentes, ya sea como reacción o acatamiento a lo político y lo cultural del presente. Los primeros síntomas podemos leerlos en la producción incoativa de los poetas de los 90, compuesta en su mayoría por escritores de Buenos Aires, que crecieron durante la dictadura militar, vivieron su adolescencia durante la restauración democrática y publicaron durante el *menemismo* liberal. Hoy son «jóvenes» que tienen más de 40 años. En 1995, Daniel Freidemberg, publica la primera antología que los reúne[18], allí habla de «un cambio, algo todavía difícil de precisar pero nuevo...» que él intenta definir con el término «fisura», en su doble acepción –el convencional de «grieta», y el del cronolecto de los '90, «estar deshecho», «cansado». A todos los caracteriza un clima, en que se da el registro violento, sarcástico o cínico de un mundo deslucido y corren el «riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad». Muchos de esos poetas caben dentro de estos lineamientos generales, tal es el caso de Fabián Casas, Martín Gambarotta o Washington Cucurto. Pero otros parecen estar por desarrollar una estética vinculante con la tradición literaria como es el caso, entre otros, de Beatriz Vignoli.

Años después, se delimita mejor el campo textual del que muchos otros nombres fueron excluídos, al publicarse la antología *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*[19], donde el poeta Arturo Carrera oficia de antólogo. La propuesta no es una relación apacible con el lenguaje o con el mundo. Se había hecho carne la influencia viva de un poeta importantísimo de los años 50, Leónidas Lamborghini, que aconsejaba «asimilar la distorsión y devolverla multiplicada» entre la risa y el grotesco, mediante un acercamiento a «lo trivial de las hablas», al «sermo plebeius». Esta tendencia marca dos grandes espacios de escritura en el corpus de Arturo Carrera: a) los que responden a la distorsión plebeya (Gambarotta, Cucurto, Alejandro Rubio, Daniel G. Helder, etc); y b) los que no responden, sino por «diferencias» en el tratamiento del lenguaje y del objeto poético (Guillermo Piro, Silvio Mattoni,

---

[18] «Poesía en la fisura» , Bs.As.: Ediciones del Dock, 1995.

[19] Selección y prólogo de Arturo Carrera. Presentación de José Tono Martínez., Buenos Aires, F.C.E, 2001.

Sergio Raimondi, Edgardo Dobry, etc). Desde otra posición, Emiliano Bustos, de la misma promoción, critica los gestos generacionales: realismo y juego [20]. Ese realismo es gesto o impostura con «un paso hacia la prosa, lento, definitivo, del que sólo se vuelve como espía». La distorsión hace, por ejemplo, que una imagen lírica convencional como «el viento tañe entre las hojas» funcione como impostación sarcástica. La intención está en evitar que el lector prevenido, la tribu, pueda identificarlo con la conciencia pequeño burguesa. La escritura es así copia y versión antilírica, parodia sin tragedia. Lo político definido como recorte parcial de la experiencia, es, a diferencia de los años '60 y '70, una materia opinable y difusa, que carece de profundidad para construir la experiencia vital y literaria de la época ©

[20] Cfr. *Hablar de Poesía*, Nro. 3, Bs.As. junio 2000.

Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik

Teresa Rosenvinge

La familia de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, una de las escritoras más importantes del siglo XX de este país, venía de lejos, de Rovne, una ciudad de la URSS; llegó huyendo, como tantas otras familias, de la persecución, por su origen judío. Aquella masacre acabó con la vida de casi toda su familia. Escogieron la Argentina seguramente pensando que la mano negra del racismo que empezaba a asolar Europa no llegaría allí y también porque su madre tenía una hermana, la única familiar que le quedaba, que había podido huir e instalarse en Avellaneda, una localidad cercana a Buenos Aires. Pronto el matrimonio Pozharnik, que así era su apellido originariamente, hallaron en este país la hospitalidad y la seguridad necesaria para que el padre, que se dedicaba a la venta de joyas, y la madre, pudiesen establecerse y construir una nueva familia. La llegada de sus dos hijas no se hizo esperar, las llamaron: Flora (que después cambiaría su nombre por el de Alejandra), que nació en el 1936 y Myriam.

No sé hasta que punto un pasado familiar así de traumático puede marcar a una persona. No obstante no sería extraño que la información que la joven recibiera dejara una profunda huella en su personalidad. Dicen que hay personas que sufren un enorme choque traumático y que logran recuperarse, igual que dicen que personas cercanas a otras que lo han sufrido les cuesta sobrevivir. No sé, la naturaleza del ser humano es cada vez más compleja y no es fácil determinar por qué somos como somos, por qué unos se recuperan y otros se dejan caer en el abismo.

La infancia de Flora-Alejandra fue normal. Vivía en una familia de clase media y recibió estudios. Aunque sus padres hablaban

entre ellos en yídish, las hijas hablaban entre ellas y con sus padres en español, lo cual parece que era habitual entre progenitores que quieren que sus hijos se integren lo antes posible en la sociedad que les ha acogido. Flora se refugió en la literatura para superar todos los obstáculos y pronto demostró que era una niña especial, por ese motivo su padre, que siempre la apoyó, decidió financiar su primer libro, aunque parece que también financió algunos más. Alejandra Pizarnik, entre otras cosas, nunca consiguió ser independiente económicamente lo cuál entonces tampoco era raro en una mujer que no se había casado.

Cuando la autora de la *La tierra más ajena* (1955) entró en la universidad hizo buenas amistades que la permitieron introducirse en los círculos literarios de la ciudad de Buenos Aires donde la familia se había mudado en 1953. Su interés por la literatura y su personalidad, la hicieron imprescindible en las tertulias literarias bonaerenses de finales de los años 50 y principios de los 60.Consiguió tener muchos amigos y relaciones que la ayudaron a publicar, en periódicos y revistas, artículos, críticas y entrevistas que, si bien no la permitieron independizarse, si la ayudaron a ampliar su círculo literario de amistades. Por aquellos años ya había comenzado a visitar psicólogos y psiquiatras que la ayudaban en sus épocas de crisis; no olvidemos que Alejandra Pizarnik tomaba anfetaminas para adelgazar desde la adolescencia, fuertes analgésicos para sus dolores y somníferos para dormir, necesidades que fueron creciendo con los años.

El Buenos Aires literario que le tocó vivir a la autora de *La última inocencia* (1956) fue el de la revista *Poesía Buenos Aires*, que se publicó entre 1950 y 1960, donde la escritora encontró su sitio natural para publicar. Fue un momento concreto en el que se manejaban términos como «vanguardia», «poesía pura», «invencionismo», «surrealismo» o «existencialismo» y se leía con verdadero interés y admiración a tres autores: Gerard de Nerval, Arthur Rimbaud e Isadore Ducasse, conde de Lautréamont, autores que no dejaron indiferente a Alejandra Pizarnik. Un poco antes que ella, surgieron otros dos poetas importantes: Olga Orozco, que sería una de sus mejores amigas, y Enrique Molina. Parece que a estos dos escritores los conoció en casa de Oliverio Girondo, autor de libros indispensables como *Veinte*

poemas para ser leídos en el tranvía (1922) y *Espantapájaros* (1932) y Norah Lange, en una de sus fastuosas fiestas en las que no faltaban lujos, poesía y alcohol. Además de Gerard de Nerval y de Arthur Rimbaud, a Alejandra Pizarnik le apasionaron los libros de otros tres autores franceses: André Breton, Charles Baudelaire y Antonin Artaud. Poco a poco se iban construyendo los pilares sobre los que se iba edificando su propia poesía. El tercer poemario de Alejandra Pizarnik se tituló *Las aventuras perdidas* (1958).

Los años 60 fueron los mejores de la escritora argentina. Se iniciaron con un gran proyecto que se cumplió en el mes de junio cuando su barco arribó en las costas francesas. Su objetivo era residir en la ciudad con la que tantas veces había soñado: París. En París vivió dos años en la casa de un familiar, en hoteles, pensiones y cuartos alquilados. Trabajó como secretaria en una revista de ideología anticomunista, con la que no comulgaba, pues se consideraba apolítica, o mejor, consideraba que la política era la causante de la persecución que había sufrido su familia, donde recibía un exiguo salario. Las ayudas económicas que su padre la mandaba eran su principal sustento. En París escribe *El árbol de Diana* (1962) y contacta con grandes escritores: como Julio Cortázar, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Italo Calvino, Marguerite Duras, y Simone de Beauvoir. El libro está prologado por Octavio Paz. Estando en Francia, viajó a España y como resultado de esta excursión escribió un librito de prosas poéticas titulado *Escrito en España.*

Cuando regresa a su país publica *Los trabajos y las noches* (1965) y en él reúne muchos de los poemas escritos en la ciudad del Sena. También en este año publicó en la revista *Diálogos* «La condesa sangrienta», una glosa del libro de Valentine de Penrose, que tanto interés había suscitado dos años antes entre lo autores surrealistas, donde recreaba la figura de Erzebeth Bathory, la aristócrata que secuestró, torturó y asesinó a cientos de mujeres para bañarse en su sangre. Este artículo, como tantos otros que escribió, fue por encargo.

El último libro de poemas de Alejandra Pizarnik se tituló *Extracción de la piedra de la locura* (1968). Dos años antes, había muerto su padre y esto supuso un enorme varapalo para su

madre y para ella. Su madre cae en una profunda depresión y ella se pone en manos de un psicoanalista. Con la herencia paterna, Alejandra Pizarnik se compra un pequeño apartamento en la calle Montevideo, que se convertirá en lugar de peregrinación para los poetas jóvenes de la época. En los años que precedieron a su muerte, escribió una obra de teatro e intentó escribir una novela. También escribió poemas nuevos. Paulatinamente su estado psíquico se fue deteriorando. En los tres últimos años fue ingresada en varias ocasiones en el pabellón neuropsiquiátrico de un hospital por sus repetidas crisis e intentos de suicidio. La noche del 24 de septiembre de 1972 su intento se hizo realidad, su personaje literario se la llevó al otro lado de sus poemas. Muchos de sus versos auguraban su final: «La muerte siempre al lado. Escucho su decir. Sólo me oigo» ©

Exilio económico y novela argentina

Gustavo Valle

Tras el exilio político de los años setenta, que llevó a numerosos argentinos a sobrevivir en diferentes países de Europa y América, muchos años después, y con la democracia ya consolidada en el país, sobrevino otra forma de exilio, el denominado exilio económico, como consecuencia del descalabro nacional del año 2001.

Tras la llegada de la democracia en 1983, el panorama político en la Argentina comenzaría lentamente a despejarse pero no así el panorama económico. La desastrosa gestión durante los años de la dictadura en materia económica trajo como consecuencia inmediata una inflación sin precedentes en los años 80, que fue acompañada, como en todos los países de la región, con una deuda externa de proporciones impagables.

Corrían los tiempos de la efervescencia neoliberal que Ronald Regan había conseguido insuflar en el mundo, y Argentina no sólo participó de esto, sino que lo hizo de manera trágicamente ejemplar. Buenos Aires asumió la convicción de los técnicos del Fondo Monetario Internacional, y lo que hoy llamamos globalización echó sus semillas en aquella época bajo la forma de una siembra salvaje.

La llegada al poder de Carlos Saúl Menem (que ocupó toda la década de los noventa), supuso la disparatada convicción de que, poner en venta todas las empresas del estado no sólo era la única salida sino la más idónea. Escoltado por su lugarteniente en materia económica, Domingo Cavallo, quien pronto se convirtió en el gurú indiscutible de las políticas más atolondradas del capitalismo latinoamericano, Menem se deshizo de muchas, por no decir todas, las empresas nacionales, que fueron compradas una a una y a muy buen precio por entusiastas empresarios franceses, españoles e italianos. El país pronto se vio nuevamente colonizado

y sus principales productos y servicios pasaron, de la noche a la mañana, a manos extranjeras. A esto se sumó una flagrante corrupción administrativa que terminó por erosionar las instituciones del estado.

Para maquillar semejante descalabro, Cavallo mantuvo una paridad cambiaria (un dólar= un peso) que haría las delicias de cierta clase media que pudo incrementar sus comodidades y gastar sus pesos-dólares en los mejores establecimientos del mundo, y vivir así la ilusión de una prosperidad que estaba muy lejos de la improductividad nacional, el desempleo y la pobreza en crecimiento.

Un escenario así era evidente que no tardaría en estallar, y al llegar el nuevo milenio, pero sobre todo a partir de la presidencia de Fernando de la Rua, las consecuencias eran inocultables y la bomba de tiempo finalmente explotó.

Las esquirlas de esta bomba las conocemos: hambre, saqueos, desocupación, devaluación de la moneda, inflación, corralito bancario, fin de la convertibilidad y pesificación de los ahorros, estallido social del 19 y 20 de diciembre del 2001, coronado con la huída del presidente De la Rúa en un helicóptero desde los techos de la Casa Rosada en medio de una feroz represión a los manifestantes.

Por supuesto todo esto vino acompañado de un profundo descreimiento en la política partidaria, lo que se tradujo en crisis institucional y crisis de los partidos. El ciudadano común cayó en una depresión sin luz al final del túnel y su más urgente y desesperada consigna política fue: «¡Que se vayan todos!». La gente deseaba la disolución del Congreso, la defenestración de todos y cada uno de los políticos gobernantes, sin siquiera intuir las consecuencias. Como suele ocurrir en estos casos, algunos espabilados pescaron en río revuelto y ganaron tribuna política. Pero la regla general (y eso se vio con el tiempo) es que no se fue nadie, o casi nadie, sino que volvieron los mismos. Los políticos de siempre.

Recuerdo por aquellos días una Buenos Aires vacía, una ausencia significativa de autos en las calles, y una increíble profusión de letreros de agencias inmobiliarias poniendo en venta innumerables casas y departamentos (que luego fueron compradas por extranjeros a precio de remate). Ante este panorama desolador algunos pocos consiguieron sacar fuerzas de la debilidad, y el

resto (un resto que llegó a contabilizar unas 250 mil personas) abandonó el país para intentar otra vida en medido del extravío, huyendo del quilombo, sin rumbo fijo.

Con el paso del tiempo, la devaluación de la moneda permitió que poco a poco cierta industria nacional renaciera de las cenizas. La economía agroexportadora, el diseño nacional, la industria audiovisual y muchos otros rubros, pudieron sacar provecho de la crisis, es decir, de un nuevo sistema cambiario que estimulaba las exportaciones. El teatro vivió una auténtica renovación y surgieron infinidad de espacios de gran calidad fuera del circuito comercial del espectáculo. El cine, por su parte, dio una nueva camada de directores y se consolidó lo que se ha denominado Nuevo Cine Argentino, premiado en numerosos festivales internacionales.

La literatura, por su parte, comenzó a dar cuenta de esta época y de la sensibilidad reinante en la población. Novelas como *El grito* de Florencia Abatte, *Plop* de Rafael Pinedo, o *El año del desierto* de Pedro Mairal, nos hablan de una sociedad arrasada por la crisis, y sobre todo en los últimos dos casos, de una sociedad retrotraída a niveles casi de inframundo, sin duda una expresión metafórica (pero muchas veces rozando lo literal) de la Argentina de aquellos años.

Sin embargo el tema del exilio, consecuencia directa de esa crisis, vendría más tarde.

La literatura del exilio económico

Tópico literario desde Ovidio hasta nuestros días, el exilio siempre se configura como metáfora de la soledad del ser humano, y como lugar de confrontación con sus propios fantasmas y miedos. Lo otro, lo distinto, lo desconocido, es decir, lo extranjero, se convierte para el individuo en campo de ilusiones, peripecias, extrañamientos, conflictos, extravíos y decepciones. Pero sobre todo en la experiencia del cuestionamiento de lo propio, de la puesta en duda de ciertos valores que nos unen a algo que podemos llamara «ser nacional», y en definitiva, recoloca y problematiza nuestra relación con el lugar que dejamos, para abismarnos en el lugar hacia el que huimos.

Algunos escritores argentinos, sobre todo de las últimas generaciones, comenzarían a trabajar el fenómeno como tema de sus narraciones. El exilio, que ocupó un espacio importante para buena parte de la literatura argentina (e incluso latinoamericana) de los años setenta, volverá ahora bajo otra forma y con motivos distintos.

Perdida en el momento (2003), de Patricia Suárez, ganó el premio Clarín de novela del año 2003. Su argumento podría resumirse de la siguiente forma: Lena Polsikof, escritora en ciernes, argentina de abuelos rusos, cuya familia habita en un pequeño pueblo a las afueras de Buenos Aires, sale de la Argentina para vivir precariamente en Nueva York. Allí trabaja en un restaurante repleto de inmigrantes. Tras colocar un puñado de vidrio molido en uno de los envases de mayonesa, huye hacia Canadá en busca de una nueva vida.

Este acto de terrorismo de baja intensidad marca el tono tragicómico de la narración y de las diversas peripecias que Lena enfrenta para hacerse un camino como extranjera: «Llegó de la Argentina y no se hallaba cómoda en ninguna parte, todos los sitios eran de tallas más grandes y parecían hilados con lanas de vicuñas pinchudas que se le metían en la carne como espinas: tenía en aquel tiempo, como decía ella, el alma en un grito».

Si el relato del exilio político obliga a una narración esencialmente trágica, en este caso es imposible evitar coincidencias con el relato de cierta picaresca, donde el que abandona su lugar de origen es de alguna manera un expósito, un huérfano, idea central que llevan adelante obras como *Tom Jones*, o el *Lazarillo de Tormes*.

Sobre esta condición de orfandad en medio de un mundo desconocido, se construye el personaje de Lena, quien se ve envuelta en aparatosas peripecias, en el intento siempre desafortunado por adaptarse a un mundo que no es el suyo. Comenzar siempre de nuevo, buscar otro trabajo, salir de donde está, mudarse continuamente en busca de un mejor domicilio. Todo esto se convierte en el inevitable itinerario del relato. Incluso la astucia, que suele ser una marca de identidad de todo pícaro, y quizás la única arma con que cuenta Lena para, por ejemplo, evitar que su imagen se deteriore al intentar un nuevo trabajo (todavía más precario que el anterior) en un *Peep show*.

Las contingencias de la vida errabunda rompen cualquier posibilidad de inserción, o adaptación satisfactoria. No se trata de un relato de cómo el individuo se integra en un lugar desconocido, quizás tampoco el fracaso de esta empresa, sino más bien cómo la condición de extranjería se hace marca existencial en ese individuo. No en vano, Lena proviene de una Argentina poblada a su vez de inmigrantes, y sus más preciados recuerdos familiares, los vínculos que la atan a «su tierra», son los del pasado ruso de sus abuelos, o las anécdotas de su abuela, quien fuera ayuda de cámara de las Zarevnas. Además, todos los personajes con que se encuentra la protagonista tienen la misma condición de extravío, de fuga, de huída, pues Canadá, a fin de cuentas, es una nación formada por inmigrantes.

En la novela hay un escocés, un irlandés, un francés y, por supuesto, latinoamericanos. A todos ellos cabe la misma pregunta que se hace la protagonista en forma de espejo: «¿Les pasaba así a los colonos italianos, los suizos, los alemanes, los yugoslavos, que fueron poblando tan pacientemente los pueblos de la zona, desde Rafaela a Esperanza al sur de la provincia (de Buenos Aires)?».

En otro paralelismo con la novela pícara tradicional, *Perdida en el momento* critica el «sistema», que en este caso cobra el rostro del status imperial. Las aparentes bondades del Norteamérica («el norte es una quimera», como dice la canción) y las oportunidades que se le presentan a la protagonista (laborales y sentimentales, pero siempre deslavadas y frustrantes) son desmontadas desde la crítica personal, que a su vez se convierte en réplica social: «América era de dos maneras: podía ser generosa tal como era con algunos, o podía ser avara como una mujer bella».

Para que esta crítica funcione es necesario que actúe en dos direcciones. Es decir, la crítica del lugar adónde se llega y la del lugar de donde sale. Buena parte de la novela está concebida como revisión cómica de la memoria, pero también de los usos y formas argentinos. De hecho el narrador de la novela, una suerte de narrador internacional, o en todo caso, conciente de las quince mil millas de distancia que lo separan de su tierra, dice: «En su país –en el de Lena– no existían los arándanos, cuando importaban alguna mermelada o un yogur que los traía los llamaban «frutos del bosque», un mejunje que incluía moras (*blackberries*), frambuesas

(*berries*) y fresas (*strawberries*): tampoco llamaban fresas a las fresas, sino frutillas, cual si hubieran sido la miniatura de una fruta mayor». De igual forma, cuando uno de los personajes se refiere a la cultura de la carne asada a la parrilla, dice: «Hay algo de caníbales en estos argentinos, no crees?». O al humor: «¡Ese humor formado en la certidumbre de la amargura!». La autoevaluación, pues, a veces cruel y puntillosa, pero nunca solemne, estará presente a la largo de la novela.

Al final, la vuelta de la protagonista a su lugar de origen parece inevitable y la escritura se convierte en una especie de tabla de salvación, un verdadero lugar donde encontrarse consigo misma. La publicación de un cuento en un pequeño periódico de Vancouver estimula su incipiente vocación, y da paso a uno de los mejores momentos del texto, una hilarante reflexión sobre las letras del alfabeto: «La letra hache era todo un asunto. ¿Por qué era muda? ¿Para qué la tenían? Servía específicamente para hacer un sonido, el ch... (Pero) no más ch. Sucumbió a la democracia. ¿Y por qué? La w (doble u, doble uve, como la llaman en el mundo, y doble ve, como la llaman ellos en la Argentina), ¿de dónde fue traída? ¿Del inglés? ¿Y por qué? ¿Quién la pidió? ¿Quién la quería? La w ¿era inmigrante o ya tenía los papeles legales de residencia en la lengua?». El pasaje ocupa todo un breve capítulo y desmenuza con agudeza, desde el lenguaje y más precisamente desde el alfabeto, los viajes de ida y vuelta y las dominaciones regionales desde el punto de vista lingüístico.

«Éramos fantasmas indecisos entre muchas casas abandonadas», dice Eddie, estudiante argentino de postgrado instalado en la capital de Arizona, y narrador de *Phoenix* (2009), libro de cuentos o novela de relatos, escrita por Eduardo Muslip.

Y así fue: la gente de Buenos Aires acarreaba, para los primeros años de esta década, un cierto aire fantasmal. Durante el 2001 y el 2002 la ciudad pareció vaciarse, la habitual muchedumbre que pulula en la calles se desvaneció, los que quedaron asumieron una presencia vaga e indecisa en medio una ciudad algo desértica.

Eddie se instala en un lugar también desértico: Phoenix, capital de Arizona. Una ciudad ajena a todo glamour occidental, o en todo caso lejos de toda imaginería seductora de viajero. Quizás precisa-

mente por eso, en *Phoenix* se ve reflejada la realidad argentina en el fantasmagórico sol de Arizona, y los personajes que allí habitan permiten recordar o soñar con otros que se han quedado en Buenos Aires. Esta operación se extiende a un mapamundi que parece plegarse y unir líneas en apariencia paralelas: los amigos de Maribel, una colombiana venida de Harlem, se proyectan en Alberto y Fernando, dos amantes recuperados del pasado de Eddie. Suresh, un estudiante de ingeniería de India, se refleja en Juan, un estudiante de cine en Buenos Aires. Muchos, o casi todos los personajes revolotean en la memoria y la imaginación del narrador, quien aparentemente cede su protagonismo en función de sus amigos, sus amantes, sus conocidos, para verse a su vez proyectado en cada uno de ellos y, muy a menudo interrogarse, cuestionarse y ponerse en duda.

Paradójicamente la cesión del protagonismo implica una especie de auto observación oblicua. Eddie, se observa a sí mismo a través de las comparaciones con los otros. Y esto mismo opera en el resto de los personajes como si se tratase de una galería de espejos. Sin duda esto se encuentra asociado con la búsqueda (o pérdida) de cierta identidad que opera en los emigrantes, y que en el caso de Ediie se reconstruye con lo único que tiene a mano: las personas que lo rodean en esa otra ciudad del desierto, Phoenix.

Contrario a lo que pueda pensarse, el libro no brilla por el desfile de sus ciudadanos extranjeros o sus costumbres. No hay ningún ánimo cosmopolita en el narrador a la hora de relatar los diversos personajes y situaciones que por él transitan. Todo lo contrario, ante la heterogeneidad parece prevalecer una cierta homogeneidad: la que comparten todos y cada uno de los personajes; es decir los miedos, las soledades y la búsqueda del éxito y de los espejismos del amor. A fin de cuentas para todos ellos, y en partes iguales «la emigración –dice el narrador– anticipa una actitud que debería venir con la vejez»: la memoria.

Phoenix ensaya un cuadro de la emigración argentina, pero también de los latinos en el norte, y en definitiva, de toda esa gente que parece desintegrarse en su afán por intentar una vida mejor en otra parte. Escrito en clave de diario imaginario o registro de una biografía arbitraria, destaca su tono entre melancólico y desdramatizado, o en todo caso ausente de toda tragedia y de toda épica: «Yo pasé entonces de ser el resignado ex militante

de izquierda a alguien que decide que ese lugar no se merece sus esfuerzos, un ser entre escéptico y cínico que está por abandonarlo todo para buscar destinos más apropiados».

Si bien el libro no está concebido en forma de conjunto de peripecias y desventuras del emigrante, sí problematiza otros elementos que le son afines, como la memoria, la soledad en tierra extranjera, así como también la despiadada evaluación de sí mismo y de la sociedad a la que pertenece: «Los argentinos generan más irritación que ganas de ayudarlos», confiesa duramente Danielle, uno de los personajes del libro.

Lugar de paso, nunca un destino en sí mismo, Phoenix (y *Phoenix*) está concebida como una desolada estación de tránsito, como desierto de la memoria. Sin duda un buen espejo de la Argentina en proceso de abandono que conocimos varios años atrás.

Autodestructiva, inteligente y egoísta, con una enorme capacidad para pasarlo mal y arruinarle el día a los que la rodean, Sara, la heroína de *Desencanto* (2009), la aguda y divertida novela de Romina Doval encarna la dolorosa insatisfacción de una treintañera argentina en España, cuya manifestación más dramática, y también más patológica, es la denominada «fuga», suerte de escape ciego y atolondrado que la pone a huir de una realidad que no soporta, hacia otra completamente desconocida.

Esa suerte de enfermedad existencial, se convierte en el diagnóstico más irónico del fenómeno de la emigración de aquella época. La inevitable figura del psicoanalista pronto hace presencia en la novela, y de esta forma parece conformarse la lectura patológica, en clave de delirio personal, de un problema de envergadura social.

Instalada junto con su pareja, Manuel, Sara intentará dinamitar la relación en busca de emociones y experiencias, cuyos modelos encontrará en la lectura de las novelas decimonónicas, y de las que es una auténtica fanática. Sucesivamente será un poco Emma Bovary, otro poco Anna Karenina, no sólo en sus estados de exaltación o languidez, sino en su búsqueda aparatosa de un amante, o de una nueva y riesgosa experiencia que la justifique, siempre al borde de una nueva inmolación, o de su intento.

La novela focaliza los problemas de adaptación asociados junto a todos los tics y clichés que comúnmente y de manera casi machacona

se repiten: la forma de hablar de los españoles, sus costumbres, sus «gallegadas», etc. Esto, que al principio puede resultar como algo predecible e insustancial, pronto nos arroja el rasgo principal de la protagonista: una mujer profundamente insatisfecha consigo misma, con el tiempo que le ha tocado y con el lugar que ocupa.

A pesar de que la novela se ubica temporalmente en las turbulencias del 2001, *Desencanto* relata el fenómeno de la emigración desde una suerte de transposición. De hecho, los sucesos del 2001 afectan a la protagonista ya fuera del país, y es a través de la televisión que se entera: «la gente que corría de un lado para otro, los enfrentamientos con la policía, los tanques de agua y todo el trasfondo de una escena de guerra no me dejaban tan perpleja como la luz poderosa que bañaba a todos esos hombres. La luz que entraba por mis pupilas cada vez que yo deseaba fugarme era como ese sol de Buenos Aires».

Esa transposición se refleja en ese sol expulsivo de Buenos Aires, que bien puede interpretarse de dos maneras distintas: como la metáfora de la huída, de la emigración, pero también como la metáfora del regreso.

Desencanto también puede ser leído como un libro de amor, siempre que entendamos éste como un dramático e incesante cuestionamiento de los límites. Es decir, la aventura que se esconde en el deseo y los sucesivos espejismos que encontramos en el camino hacia su satisfacción. Una novela de amor, o una novela de aventuras de realismo psicológico, plena de correrías, accidentes y encuentros fortuitos. La desesperada relación con un librero, cuyo nombre es Amado; los episodios con mendigos y perros pulgosos abandonados en un refugio para animales; y sobre todo las fugas alucinadas de la protagonista hacia pueblos remotos de España, adónde nunca sabe cómo llegó ni cómo salir. Todo esto gravitando encima del único lugar que le pertenece y al que, sin embargo, se empeña en destruir: Manuel. Curiosamente, un lugar no es una nación sino un afecto. ¿O viceversa?

Sara cae bajo el encantamiento de vivir una vida aparentemente más plena, lo que quiere decir repleta de fantasías. El desencanto estará, sin duda, en el encontronazo entre esas fantasías y la realidad que le ha tocado en suerte, pero también en la ruptura de esa situación *encantada* que se empeña en vivir.

Desencanto –podríamos decir también, y para concluir– con un proyecto de nación que todavía no encuentra su eje, y que ha expulsado a muchos jóvenes y no tan jóvenes a vivir su destino en otra parte. Estas tres novelas que hemos leído dan cuenta de eso, y se relacionan con otras de similar perfil.

De ser una nación conformada por la inmigración, ahora Argentina es también una patria de emigrantes. Muchos volvieron, como los protagonistas de estos libros, pero otros se quedaron fuera y aún intentan abrirse paso en Estados Unidos o en Europa.

Paralelamente y de forma inversa, otra oleada de inmigrantes está haciendo entrada en la Argentina de un tiempo para acá. Ya no se trata de los italianos, españoles, rusos, judíos, o polacos que llegaron masivamente a finales del siglo XIX y principios del XX. Ahora son los bolivianos, paraguayos, chinos y peruanos quienes comienzan a cambiar el rostro y el color de la ciudad con sus costumbres, sus comidas, sus negocios. La integración de estas comunidades se encuentra en pleno proceso de asimilación, con sus roces, conflictos y anécdotas. Habrá que esperar todavía (y quizás no tanto) para que la literatura recoja en sus páginas estas experiencias y las piense desde la ficción ©

El escritor que veía pintura

Juan Cruz

Ernesto Sábato, el autor de *El túnel,* era entonces, cuando le vi por primera vez en Madrid, acaso en 1988, un hombre acosado por las sombras que seguían andando por las calles oscuras de la historia de su país, Argentina.

Tuve siempre la impresión, mientras duraba aquel viaje que nos llevó desde el aeropuerto de Barajas hasta la embajada de su país, ya democrática, que Sábato no iba a perder jamás la suspicacia que en gran parte de los argentinos levantó aquel muro de metralla y salvajismo con que la dictadura militar marcó a fuego la vida de los argentinos.

Por razones que sólo conoce la metáfora de la literatura, de pronto los títulos de Sábato –ese mismo, *El túnel,* y *Sobre héroes y tumbas*– configuraban ellos mismos una geografía humana escrita con sangre.

Argentina estaba pisando la luz del túnel, y esa luz parecía ser ya la salida, pero atrás quedaban héroes anónimos y tumbas de desconocidos. El dramatismo de la situación se añadía a la propia cara de Sábato, que entonces era, es evidente, un hombre más joven. Él viajó agarrado al soporte de la puerta del taxi, muy interesado entonces en este país, cómo habíamos superado la dictadura, de qué manera nos acostumbrábamos a la novedad del socialismo entonces triunfal, si se iba a repetir la triste historia de nuestra triste guerra.

Claro que tuvo tiempo también para preocuparse de otras cosas menos terrenales (o igualmente terrenales), referidas a la pequeña historia literaria. Quién está publicando, cómo está el mundo editorial, quiénes son los críticos ahora, por qué no me quiere tal crítico. Entonces yo no sabía que él había tenido tanta relación con Óscar Domínguez, mi paisano canario con el que

tantas diatribas mantuvo, y algunas de ellas verdaderas reyertas, en el París de la posguerra, cuando París era en sí misma la ciudad de la escritura, la pintura y la bohemia.

Fue mucho tiempo después, en el bar del hotel Quinta Real, en Guadalajara, México, cuando el pintor peruano Fernando de Szyslo, me contó como al pasar esas reyertas de los surrealistas y Sábato, con ataque violento incluido por parte de Bruckner, un colega de Óscar, que quedó inmortalizado en *Sobre héroes y tumbas,* esa suma narrativa que resume como con pincel de distintos matices, casi todos ellos ocres, el genio narrativo del escritor de Santos Lugares.

Yo no sabía todo eso entonces, pero igualmente miraba a Sábato como un genio de la literatura, como un hombre grande a pesar de su apariencia enjuta, como cansada, un hombre que parecía detestar lo que le sobraba al aire. En ese entonces Sábato aún veía bien, o parecía que sus ojos todavía le respondían como si le devolvieran de veras la pintura del día o de la noche; pero tenía el aspecto de estar decepcionado del mundo, conocedor de que esa luz también era un engaño; pero de ese engaño de la luz él hizo los libros, a partir de esa luminosidad dudosa los escribió, y esa misma luz del día (que era también luz de la noche) hizo su pintura.

En aquel momento aún no me lo dijo, porque estaba preocupado por otras contingencias, pero luego sí puso mucho énfasis en que le conectara con gente que divulgara su pintura, que era, y es, como la prolongación de los colores de su pesimismo. Como si esa pintura saliera de *El túnel* y pisara, y este es un verso de Góngora, la dudosa luz del día.

Cuando llegamos a la embajada Madrid tenía un cielo gris como la oscura tumba de las mañanas del Madrid entristecido de Goya, y Sábato quiso pasear, tomar el fresco en el jardín, y ahí aprovechó para hacerme algunas preguntas sobre el mercado español e hispanoamericano de las vanidades. Su semblante, bajo el aire de Madrid, era el de un hombre con la mirada herida, extrañado de ser hombre, como aquel Neruda roto pero enamorado.

Mucho más tarde lo vi llegar solo, enjuto, aun enhiesto, fuerte (a él le gustaba estar fuerte, lo imagino ahora, postrado, y rabioso por estarlo), al recinto de la Feria del Libro de Buenos Aires, cuando esta feria regresaba a sus vuelos, después de los años del

ostracismo. Un aplauso cerrado lo acogió, y él levantó levemente la mirada como si celebrara haber llegado del otro mundo.

Ahora siempre que recuerdo a Sábato lo veo alzar esa mirada, y también lo veo bajar del avión que le traía de Murcia. Es más, a pesar de que luego tomamos huevos estrellados en Casa Lucio, con Matilde Kusminsky, su mujer, de esas otras visitas siempre me queda el mismo recuerdo, como si en mi memoria Ernesto Sábato esté entrando a un sitio donde recibe un sonoro aplauso que él acoge como si lo estuviera recibiendo otro. Y otro es él, el que pinta al que va andando, rompiendo con su escritura el tormento de mirar para llegar al fondo de un misterio donde de nuevo encuentra preguntas ©



El abuelo de Julio Cortázar

Jon Kortazar y Pedro Lopepé

La ascendencia vasca de Julio Cortázar (Bruselas, 1914-París 1984) es evidente y obvia. El escritor argentino lo recordaba en la entrevista «A Fondo» que para Televisión Española le hizo Joaquín Soler Serrano en 1977.

> «Por el lado paterno, Cortázar es un apellido vasco. Me han dicho incluso que hay una aldea en el País Vasco que tiene ese nombre, que yo no he visitado nunca. Mi bisabuelo era uno de esos vascos que emigró a la Argentina y que en una de las provincias del Norte, en Salta, se dedicó a la agricultura y tal vez un poco a la ganadería. No lo sé bien. Nunca me interesó el árbol genealógico. Incluso me faltan datos concretos. No conozco muy bien mis antecedentes».

En esa pequeña declaración existe un error, habla del bisabuelo, cuando debía referirse, claramente, a su abuelo: Pedro Balentin Cortazar Mendiola –utilizamos aquí, y sólo aquí, la ortografía de la partida bautismal–. Y se deslizan datos que son erróneos, como los referidos al oficio del abuelo. Pero para el buen orden ortográfico, debemos consignar que el apellido de Pedro Valentín aparece como «Cortazar», sin acento, en los documentos salteños.

Establecer la identidad y la historia del abuelo de Julio Cortázar es, lo sabemos, una tarea tangencial, y, desde luego, no atañe a la creación literaria del escritor. Al propio Julio le importaban poco –lo hemos visto– las ascendencias.

Mantuvo un desapego hacia la figura paterna, y desde luego, hacia el origen de su apellido. Algunos biógrafos (Maturo, 2004) suponen que tiene que ver con el pronto alejamiento del padre Julio José de la familia tras su residencia europea. El abandono del

padre (que Montes-Bradley, 2005, supone una expulsión) puede explicar ese falta de interés, pero lo cierto es que en la declaración de Julio Cortázar a Soler Serrano existe una desatención que no extraña, al afirmar que no le interesan los antecedentes familiares.

En las biografías que se publican sobre su vida y su obra suele repetirse una pequeña broma. Julio Cortázar escribió en «Los Cortázar», *Último round*: «Qué familia hermano, / ni un abuelo comodoro», pero el destino le tenía reservada una ironía, puesto que más tarde se comprobó que efectivamente, había una línea de antepasados, por parte de su abuela paterna, que se habían distinguido en la creación de la Argentina. Su bisabuelo, Desiderio Arias Sánchez descendía de una familia de «conquistadores, curas y patriotas» (Montes-Bradley, 2005, 70).

Pero quien aquí nos interesa es Pedro Valentín Cortazar, yerno de Desiderio. Sobre su origen existían diversas versiones, probablemente, provenientes del testimonio de Clara Cortázar, hija del folklorista argentino Augusto Raúl Cortazar, primo de Julio. Todas ellas ofrecen –como en el relato de Julio Cortázar– dudas y datos erróneos. Por eso nos interesa el abuelito de Cortázar.

Así Graciela Maturo (2004, 13) ofrece el siguiente retrato del abuelo Pedro Valentín:

> «El abuelo de Julio, Pedro Cortázar Mendioroz, había nacido en Bilbao, y se estableció como jefe del Banco Hipotecario (o del Banco Nación, dato no verificado) en la ciudad de Salta, donde contrajo matrimonio con Carmen Arias Tejada».

Pedro Cortazar no tenía por segundo apellido el «Mendioroz» del texto, sino se apellidaba «Mendiola», se casó primero y fue después agente bancario y por último, tampoco era de Bilbao, pero sí de Vizcaya.

El relato que presenta Eduardo Montes Bradley (2005, 70) resulta más divertido, pero más confuso:

> «Siendo Cortázar un apellido guipuzcoano, originario de la antigua merindad de Arratia [...] Pedro, nacido en Guipúzcoa en 1849, había llegado a Buenos Aires en busca de fortuna, con tan buen olfato que al poco tiempo es designado como uno de

los responsables de la apertura de una sucursal bancaria en Salta.
Al llegar al Norte, el navarro se relaciona con la sociedad en la cual destaca don Desiderio Santiago Arias Sánchez, descendiente por el lado de los Arias de conquistadores, curas y patriotas [...] [los Cortázar] está claro que vienen de Guipúzcoa y no hay mucha vuelta que darle al asunto» (2005, 70-71)

Pues sí que hay que darle vueltas si a un guipuzcoano se le hace navarro. Y si un apellido del Valle de Arratia, en Vizcaya, se denomina, guipuzcoano.

Pedro Valentín Cortazar Mendiola (Ea, Vizcaya, 1840-Salta, 1912). De la cuna al barco

Pedro Valentín Cortazar nació en la puebla de Ea, un núcleo urbano cercano a Gernika, en Vizcaya, el 15 de octubre de 1840. No por tanto en 1849. Transcribimos aquí su partida de bautismo:

«El dia quince de Octubre de mil ocho cientos y cuarenta yo el infraescrito Beneficiado, y Cura de la Parroquial San Juan Bautista dela Puebla de Hea bautice solemnemente a una criatura, que segun relacion de su abuela materna, nació alas doce horas del medio dia, á quien puse por nombre Pedro Balentin: hijo de el Xitiano Matrimonio de Balentin de Cortazar y de Josefa de Mendiola ambos naturales vecinos y parroquianos de esta: Abuelos paternos Francisco de Cortazar, y Maria Martina de Ugarriza ambos naturales vecinos y parroquianos de esta, maternos José de Mendiola y Josefa de Eguia, el natural de Yspaster y ella de Dima, vecinos y parroquianos de esta: Padrinos Dn. Pedro José de Ugarriza Beneficiado y Cura de Elanchove, y Maria Bautista de Cortazar, a quien adverti el parentesco espiritual y demas obligaciones, que contrajeron y en fe firmo yo
Dn Fran.co de Erquiaga».

Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Signatura: 1932/001-01.

El acta bautismal deja claro el origen del abuelo de Julio Cortázar. Y ya podemos ir aclarando algunos errores. Nació en Ea, Vizcaya, en 1840 y su segundo apellido era Mendiola (no Mendioroz). Su padre Balentin Cortazar Ugarriza (1807-1886) era capitán de barco mercante y había realizado numerosos viajes por el Norte de Europa (en el transporte de bacalao) y por los puertos de España. En 1866 aparece como marino retirado, lo que hablaría de una familia ciertamente no rica, pero sí acomodada en la Vizcaya rural y marinera. Tuvo cuatro hijos, de los que sobrevivieron los dos primeros: Martina Josefa, 1837; Pedro Balentin, 1840; Francisco Solano, 1842, y Juan Ygnacio, 1846. Martina Josefa se casó también con un capitán de barco y realizó diversos viajes con su marido, algunos a La Habana.

No sabemos aún qué llevó a Pedro Valentín Cortazar a asentarse en Salta, lejos del mar. Ignoramos también qué año llegó a Argentina, y si llegó por Buenos Aires, o por Chile. Se suele citar la fecha de 1860 como año de su llegada, pero lo cierto es que tras revisar los legajos sobre llegadas de inmigrantes a Buenos Aires ese año en el Archivo General de la Nación, no hemos encontrado constancia de su llegada. El Archivo General de la Nación nació como Archivo General de la Provincia de Buenos Aires que fue fundado el 28 de agosto 1821 durante el gobierno de Martín Rodríguez y por iniciativa del Ministro Bernardino Rivadavia. Es decir que nació treinta años después de la creación del primer Archivo público del mundo surgido de la turbulencia de la Francia pos revolucionaria.

La razón de su emigración no está clara, menos al tratarse del primer hijo varón en su familia. No está claro el efecto llamada: aunque hemos documentado dos Ugarriza (recordemos que su padre tenía como segundo apellido Ugarriza, y por ello es el tercero de Pedro Valentín) en la sociedad salteña del siglo XIX. Manuel Ugarriza fue uno de los fundadores de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Salta y el Dr. Andrés de Ugarriza fue Ministro de Gobierno de don Pío Uriburu (1898-1901).

En el fondo Judicial del Archivo Foral de la Diputación Foral de Bizakia no existe ningún documento con su nombre, lo que, por otro lado excluye una causa penal como razón de la emigración.

Pedro Valentín Cortazar fue marino de profesión, teniente de navío a los 16 años en barcos que hacían viajes de uno al otro mundo, antes de arribar a Salta, lo que indica que estaba siguiendo la senda paterna y la tradición marinera de su familia. Viajó durante cuatro años en viajes de un continente a otro (Diario *Tribuna Popular de Salta* del 30-12-1912; incluye una fotografía de Pedro Valentín en su vejez y resalta su origen vizcaíno o bizkaino), por lo que parece probable, pero no probado, que llegara a la Argentina hacia 1860.

Pedro Valentín Cortazar en Salta. Del barco a la ascensión social

No hemos datado el momento en que Pedro Valentín Cortazar se establece en Salta. En el Primer Censo General de la Argentina de 1869 no aparece residiendo en Salta (Archivo General de la Nación, Buenos Aires). No se sabe si era un recién llegado, como supone Montes-Bradley (2005, 70-71), cuando entra en contacto con la sociedad de Salta y se casa en 1875 con Carmen Arias, quien el acta de matrimonio aparece como costurera de profesión. El figura como comerciante.

Graciela Maturo consigna que el matrimonio tuvo cuatro hijos: Pedro, Octavio Augusto, quien tuvo como descendiente a Augusto Raúl Cortazar (sin acento) que fue un reconocido folklorista argentino, Julio (padre del escritor) y Carmen Rosa. Este dato es también erróneo, puesto el matrimonio tuvo siete hijos, no cuatro: Pedro José, 1876; Antonia, 1878; Augusto, 1881; Desiderio Pablo, 1883; Julio José, 1884, el padre de Julio Cortázar; María 1887 y Carmen Rosa 1892. Es probable que los tres que no cita Graciela Maturo murieran infantes.

La familia mantuvo un alto nivel económico en la sociedad salteña, lo que puede probarse por las relaciones establecidas, por ejemplo a la hora de crear relaciones sociales a través de celebraciones religiosas. Así por ejemplo, Julio José, el padre de Julio Cortázar, nació el 15 de marzo de 1884 y fue bautizado en la Catedral de Salta el 27 de marzo de 1884. Sus padrinos fueron Pedro Cornejo y Rafaela Gauna, y el padrino pertenecía a una de las

familias más tradicionales de Salta. Otro de los hijos de Pedro Valentín Cortazar, Augusto, se casó con Irene Lozano Valdez, hija de Moisés Lozano, dueño de minas y comerciante, quien tuvo gran preponderancia en la sociedad salteña de su época.

La familia residió en la calle Caseros, número 713, entre las calles Ituzaingó y La Florida, en pleno centro de la ciudad. En la actualidad la casa de dos plantas, que fue erigida en 1785 y es conocida con el nombre de Casa Moldes acoge al Museo Histórico de la ciudad. La casa pertenecía por herencia a la esposa, Carmen Arias.

Pedro Valentín Cortazar fue Vicecónsul de España en Salta (*Diario Tribuna Popular* ya citado). En el Consulado de España en Córdoba, Argentina, nos informaron que no tienen archivos de esa época. En 1882 aparece como uno de los fundadores de la Sociedad Española de Socorros Mutuos. Este enlace: www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/sespanola.htm ofrece una foto del día de la inauguración del edificio, y probablemente entre los asistentes se encuentra Pedro Valentín Cortazar (es probable que sea la persona que aparece ante la columna), de quien se encuentran dos fotos seguras. Montes-Bradley publica un retrato en la página 61 de su libro y puede verse a un Pedro Valentín anciano en el obituario publicado al día siguiente de su muerte.

El Gobernador Pedro J. Frías asumió el mandato el 1° de mayo de 1890.Una de sus medidas fue rescindir las ventas de tierras públicas hechas en remate a Pedro V. Cortazar –entre otros. Sin embargo el 20 de noviembre de 1890 le nombró agente del Banco Hipotecario Nacional. Y con ello se despeja la duda que mantenía Graciela Maturo (2004, 13), sobre si el banco había sido el Hipotecario o el Nación. Fue agente desde el 20 de Noviembre de 1890 hasta el 31 de Mayo de 1912, fecha en que deja el cargo por razones de salud.

Murió el 29 de diciembre de 1912, a causa de un aneurisma de aorta en la casa familiar de Caseros 713 y fue enterrado en el Cementerio de la Santa Cruz luego de la misa de réquiem en la Iglesia de San Francisco. Sin embargo, en la actualidad en el Cementerio no puede encontrarse ni su tumba ni la de su mujer. En ese momento era viudo y se anota que era propietario.

Despidió sus restos el señor D. Aguayo quien comenzó expresando: «Vengo querido amigo a rendir el último tributo a la verdadera amistad» y finalizó su breve discurso diciendo: «Descansa en paz. Con el sueño de los justos, hasta luego».

Bibliografía

ALMEIDA, Facundo y PIÑEIRO, Liliana (2004): *Presencias: Cortázar.* Fundación Internacional Argentina. Buenos Aires.

Diario *Tribuna Popular de Salta* del 30-12-1912.

MATURO, Gabriela (2004): *Julio Cortázar y el hombre nuevo.* Fundación Internacional Argentina. Buenos Aires.

MONTES-BRADLEY, Eduardo: *Cortázar sin barba.* Debate. Barcelona



Creación



Poemas

Rocío Wittib

POR LA MAÑANA

Desde la taza de café
la vida me pregunta
cuándo comenzaremos?
cierro los ojos,
miro la taza vacía,
el día en una mañana de lluvia
mi cuerpo sobre la cuchara
el aire renuncia
tal vez mejor mañana,
si vienes tú
a mis ojos
a mis labios
a las calles
sólo si vuelves.

ERES SIEMPRE TÚ

Vienes con el viento,
perfume y recuerdo
vagas como la luz
feroz de la luna
por todo mi cuerpo,
en horas de la noche.
No alcanzo tus labios
doy besos en el aire
pero siento tus manos
cálidas en mi pecho
eres siempre tú, siempre.

LA NOCHE

Está sonando la noche,
se oye en el aire su brisa húmeda,
sus ojos tibios de luna.

Las horas desenfundan
el filo azul del cielo,
manto oscuro y peligrosamente exacto
que despierta nuestros corazones.

Los faroles amanecen para las calles,
que agónicas quedan en penumbra,
donde el silencio virgen
se desnuda bajo los árboles.

Elegante, suave, eterna siempre,
mujer, por su forma de seducir,
animal, porque nos hace la piel salvaje,
como su alma, siempre eterna.

Miles de estrellas como cómplices,
de un crimen o una melodía,
a veces no deja distinguirse,
pero todos sabemos que es perfecta.

NO SABER DE TI

Naturalmente no saber
del viento más que el otoño que lo atraviesa.

No saber de ti
más que este grito profundo
que nace y muere
antes de salir a partir la calle.

No saber y quedarse en los pies inmóviles
por una ciudad vacía.
Golpear con el puño del desconsuelo
el aire inútil en el que no estás.

Romper el silencio con la pregunta,
responder con esta lluvia
que lo inunda todo,
hasta ahogarme en la espera.

Con bronca, con roña,
con la desesperación más viva
que muerde mis entrañas.
Saber nada es igual a esto.
De ti igual que de la vida,
nada.

Los días difíciles
se parecen a no saber nada de ti.

Y en cada minuto la falta,
como de aire, como de vida.
Las sombras que dicen tu nombre,
todos los fríos en uno,
y todos los nudos en la garganta.

Todas las medidas de mi alma
y hasta la ciudad,
son diminutas para tu ausencia.

PEQUEÑOS RASTROS DE LLUVIA

Llueve sobre las palabras,
lluvia que me ahoga.
Sobre lo que he escrito
no veo más que lluvia.
Gota sobre gota,
gotas sobre la ciudad
el paisaje acuarelado
de los días tristes.

(SIN TÍTULO)

La distancia más grande
son tus ojos.
El brillo, el filo,
la aguja que pincha
a través del aire.

Y mirarlos es mudar el alma
a un instante de armonía.

Entonces pido tiempo,
para contemplar,
para alcanzar el placer inmenso
que brilla tras tus cristales.

Y te veo puro.
El aire no es aire,
el aire no es nada,
y el mundo no es nadie,
y yo soy el aire
y tu eres el mundo.

Te envuelvo con mi mirada.

Y cada vez eres un mundo
un poco más grande,
un poco más suave,
un poco más sencillo
y más hermoso.

El sol te da vueltas
(podría demostrárselo a Galileo),
y yo soy el aire
que se queda inmóvil a tus pies.

SE VA

Se va contigo
la vida que en cada beso
me diste.

Se van mis ojos
en tu mirada imposible
y ya no quiero ver nada.

Yo me voy en tu cuerpo
y se queda en el mío
un hueco. ©

Punto de vista

Augusto Lunel

Lasse Söderberg

Siempre estaba hambriento, me decía. Era palpable la doble connotación del hambre en aquel cuerpo enjuto de mirada ardiente. Un peruano en destierro, como lo fue Vallejo antes de él. Un indio despojado de su cordillera, un poeta errante. ¿Cómo podía sobrevivir en París? Era uno de los enigmas que lo rodeaban. ¿Alimentándose sólo de metáforas?

La respuesta a ese enigma era: las mujeres. En los cafés de Montparnasse se rumoreaba, no sin envidia, que Augusto Lunel convivía con dos mujeres que lo sostenían. No se trataba de ninguna aventura frívola sino de un triángulo amoroso que, según se supo más tarde, duró hasta el final de su vida. Recuerdo que una de ellas se llamaba como la esposa del compositor Robert Schumann, Clara Wieck. La otra, menos románticamente, tenía nombre de *midinette*, Odette o Yvonne.

Estábamos al comienzo de los años sesenta. Un tema de conversación recurrente entre Lunel y yo era Vallejo. Me contó que había buscado a Georgette, la viuda, y se había decepcionado al percibir que parecía interesarse por la obra de su esposo básicamente como fuente de ingresos. Él, por su parte, desdeñaba el dinero. Mario Vargas Llosa se ha referido en diferentes ocasiones al manifiesto que Lunel lanzó en aquellos años cuya frase inicial indicaba ya lo grandioso del programa: «Abajo todas las leyes empezando por la Ley de gravedad». Yo nunca vi ese manifiesto que el mismo Vargas Llosa sitúa en cierta tradición latinoamericana: la del rechazo de la realidad en nombre de lo imaginado. En otro momento también cuenta que Lunel terminó como guardaespaldas del presidente de la República, a la sazón el general Charles de Gaulle. Aquello suena inverosímil, pero a la vez revelador, por lo menos como ejemplo vivo del realismo mágico. Es fácil imaginarlos: el talludo general con los brazos en alto, su enigmático *Je*

vous ai compris, exclamado ante los coroneles subordinados de Argel, y este indiecito detrás, equipado según las reglas, con walkie-talkie y todo. Tengo que confesar que me gusta la imagen pero seguramente es falsa.

Los cafés de Montparnasse eran entonces frecuentados por muchos latinoamericanos, principalmente artistas plásticos: el argentino Seguí, el venezolano Vigas, el cubano Cárdenas y otros. Así como algunos, Lunel entre ellos, dedicados a la literatura, desde Julio Cortázar hasta un personaje peculiar de nombre Fedor Gans, antiguo combatiente de la guerra española exilado luego en Brasil. Estaba en ciernes lo que más adelante se denominó *el boom*, que en buena parte tuvo sus inicios en París, e involucró a los poetas sólo indirectamente, y menos aún a Lunel, por una sola razón: apenas publicaba.

Antes de llegar a París había vivido un tiempo en México, donde solía reunirse con Octavio Paz, Ramón Xirau y otros amigos en un café llamado Kikos. Durante su estancia en México publicó en la editorial Los presentes su único poemario, *Los puentes* (1955), con ilustraciones de Leonora Carrington. Veintiocho piezas por lo general cortas, situadas en la tradición surrealista, con imágenes que oscilan entre fantasías de muerte y connotaciones eróticas. De un lado: «Acostumbraba a morirme/ atravesado el corazón por un pez vivo, me devoraron insectos caídos de las estrellas». Y del otro: «Mi amada es la ciudad/ donde por todas las calles se llega a la luna,/ hermosos tigres se asoman a las ventanas». En el mismo poema parece predecir su posterior relación doble: «Mi amada es un día de dos soles».

El crítico francés Maurice Nadeau, reputado por su olfato literario, le publicó un poema en su revista *Les Lettres Nouvelles*. Pero no llegó a más, que yo sepa. El nombre de Augusto Lunel cayó en el olvido. Decenios más tarde fue incluido en una antología llamada *10 aves raras de la poesía peruana*. Por cierto, el nombre Lunel era una invención; de hecho se apellidaba Gutiérrez. Sin duda con este pseudónimo quería mostrar que se sentía poeta nocturno, uno de los lunáticos, pese a ser descendiente del pueblo que se consideraba hijo del sol. La patria quedó atrás, dentro tenía otra, innombrable pero con mayúscula: «A mi País se llega dejando todos los caminos».

Un día me confío algunos poemas meticulosamente mecanografiados con tinta azul, en papel de correo aéreo, que supongo permanecieron inéditos. Uno de ellos está dedicado a Leonora. ¿La ilustradora de su libro?

A LEONORA

El castillo donde se unen el cielo y la tierra
abrió sus puertas.
A nado salvo el foso
que las estrellas llenaron durante la noche.
El castillo cambia a cada instante;
y al atardecer se llena de alondras
que hacen durar el día toda la noche.
La luz derrumba el muro;
soy dueño de la torre interminable.
Sé volar a la manera de ese árbol
cuyas hojas devoraron el paisaje
de esa blancura que devora la piel de las mujeres.
Leonora ha creado el mundo;
trae detrás el universo como si fuese sus alas.
El sol está en su casa.
El firmamento corre por las habitaciones como la sangre;
las distancias se desbordan y se meten por las ventanas.
El día suelta un ruiseñor por la claraboya
y se convierte en aquella vaca albísima que alumbra a un aposento
y en ese pájaro cuya sombra
es otro pájaro volando en sentido contrario.
Las velocidades del azul llegan a la blancura.
La lentitud del silencio se convierte en una roca
y es tal la quietud de la flor que da alcance a la flecha.
La nieve arde en ambos polos;
hay un ángel dentro de un huevo;
hay ciertas estaciones cuya fruta primera es el corazón;
hay una mujer volviéndose una lámpara
luminosa al tacto
como una planeta que acaricio en mis rodillas.

La negra música no está del todo perdida;
siempre se puede encender una cabeza;
saltar a las abejas, que traen el día en sus alas;
montar el caballo blanco, cuyo relinche eleva las cordilleras;
o simplemente abrir la caja de caudales de la música.
En el centro del sol
maduran las granadas con que haremos la guerra
y en el centro del planeta
el inmenso diamante que Leonora fabrica

El desafío de la identidad múltiple

Fernando Cordobés

En 1685 una ley colonial promulgada en Francia y conocida como el Código Negro, prohibía a los amos blancos enseñar y alfabetizar a sus esclavos negros. El acceso a la cultura escrita quedaba vedado para ellos y, de esa manera, los amos perpetuaban su poder y las masas negras su sometimiento, con una cultura y una lengua propia confinadas al espacio de la oralidad. Durante los dos siglos y medio de esclavitud oficial, el sueño de escribir fue irrealizable para una inmensa mayoría de seres humanos. Se les consideraba poco menos que animales y sólo un peldaño por encima de la categoría de las bestias. Si se les tenía en cuenta era en razón de su fuerza de trabajo.

En la mayoría de los países caribeños de habla no hispana, se produjo desde su colonización un proceso de integración a un poder europeo. Lejos de disfrutar de la independencia de la metrópoli y de vivir sin grandes conflictos en un idioma común, como es el caso de la mayoría de los países continentales, se estableció una relación unidireccional ya fuera con Francia, el Reino Unido u Holanda, que les ha alejado de sus vecinos en el archipiélago y del resto de América central. El creol, el patois, el papamiento, las lenguas que se originaron con motivo del desplazamiento y establecimiento forzoso de masas de seres humanos en las distintas islas del Caribe, quedaron circunscritas al mundo de los esclavos y siempre se despreciaron como algo indigno o propio de africanos. En la «sociedad de la plantación», como se conoce al sistema que imperó desde Luisiana, en el sur de Estados Unidos, hasta el norte de Brasil, negros y mulatos no tenían el derecho a leer y escribir. Cuando se abolió formalmente la esclavitud en 1848, los antiguos esclavos comenzaron a aprender e instruirse para tratar de salir de una situación de miseria y explotación.

En Estados Unidos, cada esclavo liberado recibió una parcela para su cultivo, pero en el Caribe, debido a su escaso territorio, no recibieron nada y su situación sólo cambio en el sentido de pasar de la categoría de esclavos a la de trabajadores por un sueldo de miseria. Aprender la lengua y la cultura de los amos/propietarios era la única salida a una terrible situación y eso generó un conflicto lingüístico no reproducido en otras partes del continente. Las lenguas criollas se constituyeron como algo muy diferente a la lengua de la metrópoli. Tanto desde el punto de vista de la sintaxis, como del vocabulario, resultan muy alejadas unas de otras y así un francés o un inglés metropolitano es incapaz de comprender a un martiniqués o a un santa luciano cuando hablan en criollo.

La existencia de dos lenguas, una de prestigio y otra de expresión sin ninguna consideración social, ha puesto a los autores de esos países y territorios ante un dilema de difícil solución: en qué idioma escribir. Por una parte, las lenguas criollas recogen toda la experiencia histórica de un pueblo sometido durante siglos, marcada por la esclavitud y los intentos de rebelión. Se puede decir, como afirma el martiniqués Patrick Chamoiseau, que es la lengua de las emociones, de los sueños, de la vida cotidiana. Sin embargo, el francés, inglés u holandés son lengusa con un carácter oficial, usadas en las escuelas o en la vida administrativa, pero que difícilmente expresan las pulsiones del día a día. A diferencia de lo ocurrido con españoles y portugueses, en los países caribeños no hubo integración ni asimilación de los colonos con los esclavos o con las poblaciones autóctonas. Más bien al contrario, hubo intentos de asimilación de los esclavos hacia la cultura dominante. De ahí esa evidente desconexión lingüística.

Al escribir, si los autores caribeños eligen la lengua oficial de prestigio, difícilmente lograrán expresar sus experiencias y representar su visión y sentimiento del mundo, pues sus términos y expresiones no responden a su realidad. Pero si lo hacen en alguna de las lenguas criollas, se enfrentan a la realidad de una lengua que no se ha desarrollado al nivel de lo escrito y que, además, les cierra el paso a la posibilidad de ser leídos más allá de las fronteras naturales de su isla, donde tampoco abunda el público lector. No es una situación fecunda de bilingüismo, como sucede en muchos países, sino de diglosia, es decir de utilización de una lengua de

prestigio para escribir y otra infravalorada para hablar. Los primeros autores nacidos en las islas del Caribe, no tenían este problema, pues su lengua, sus intereses, incluso su color de piel, eran los de la metrópoli. El hecho de escribir desde una isla era, como mucho, un toque de exotismo, pues su cabeza y su sensibilidad estaban más en los salones literarios de París o Londres que en la cruda realidad de las plantaciones. No fue hasta la aparición de la teoría de la Negritud cuando todo esto cambió. El poeta martiniqués Aimé Césaire aseguraba que había que «negrificar» el francés. Era una forma soterrada de rebelión, una reivindicación del valor de lo propio. Hasta entonces, todo lo africano era infravalorado, menospreciado o, directamente, ignorado. Sólo existían apropiaciones culturales para fines concretos que respondían siempre a los estereotipos creados durante siglos de dominación. Se consideraba todo lo relacionado con África como una especie subproducto nacido en tierra de nadie gobernada por la barbaridad y el salvajismo. Hablar lenguas criollas, derivadas de lenguas africanas, era poco menos que afirmarse en la barbaridad y empeñarse en rechazar las indiscutibles ventajas de la civilización europea. Los primeros escritores blancos o mulatos nacidos en las Antillas, se esforzaban por borrar sus orígenes y producir obras que pudieran ser perfectamente clasificadas dentro de alguno de los movimientos literarios de moda en la época. Así aparecieron románticos, simbolistas, naturalistas y surrealistas, todos ellos debidamente adaptados al modelo de la metrópoli y asépticamente distanciados de la realidad de su territorio de origen. Fue Aimé Césaire, precisamente, uno de los primeros autores que trató de liberarse, en su caso, de la pesada carga y herencia de Racine, Voltaire, Chateaubriand o Balzac. Pero cuando escribió, lo hizo en francés. Otro compatriota suyo, Eduard Glissant, inventó unos años más tarde, el movimiento de la «Antillinidad» y llevó más hacia el extremo las ideas de Césaire, al declarar que los escritores antillanos debían bucear en su literatura oral, en sus cuentos criollos, sus canciones, proverbios o adivinanzas. Trató de vincular lo que el llamó la «poética del criollo» con la escritura en francés.

En los años 80 surgió una nueva generación a la que pertenecen autores como Patrick Chamoiseaux, Jean Bernabé o Raphaël Confiant que plantearon y defendieron una nueva tesis que se

resumía en su libro colectivo *Elogio de la Criollidad.* Fue un cambio de rumbo, un auténtico golpe de timón pues superaba los conceptos anteriores de «Negritud» y «Antillinidad». Si bien reconocían el valor y significación de cada uno de ellos en el momento histórico en que surgieron, rechazaban el puro aspecto racial del primero y el geográfico del segundo. Para estos autores eran aspectos ya superados y había que dar un paso más allá en un nuevo contexto tanto local como mundial. Una generación inmersa en un proceso imparable de mundialización y, al mismo tiempo, de integración en la nación francesa. Una generación inmersa, como ellos mismos reconocían, en la rareza histórica de vivir en los únicos territorios de América pertenecientes a una nación europea.

Esta situación, según ellos, es debida al hecho de haber perdido dos oportunidades históricas para su emancipación. En primer lugar, la Revolución Francesa y, en segundo lugar, los procesos de descolonización e independencia ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX. Quizás fuese el aterrador ejemplo de Haití, el que llevase a los franceses a tomarse las cosas más en serio en el resto de sus colonias americanas. Mientras los esclavos negros de la antigua isla de la Española cortaban unas cuantas cabezas blancas y proclamaban la segunda independencia de una nación en el continente, las tropas napoleónicas tomaron buena nota y sometieron al resto de sus territorios para aplacar las ansias revolucionarias y de libertad. Durante la segunda mitad del siglo XX, curiosamente, mientras una gran cantidad de países se emancipaban, al menos formalmente, los territorios de las antillas y de la Guayana francesa se convertían en departamentos franceses de ultramar. El promotor de la idea no fue otro que el mismísimo Aimé Césaire que propuso la ley ante el parlamento francés. A partir de ese momento todos se convirtieron en ciudadanos franceses sometidos a las mismas leyes, a las mismas obligaciones, con los mismos pasaportes y la misma moneda. Pasaron sin transición del estatus de colonia al de departamento y perdieron el tren de una posible independencia. Desde entonces el proceso ha sido el de asimilación cultural a la metrópoli, y eso ha impedido el surgimiento de un verdadero sentimiento nacional. La generación actual de escritores no puede utilizar los desfasados argumentos nacionalistas o los usados por los llamados países no alineados en

la década de los 60 para reclamar una independencia que mucha gente no desea.

La realidad de estos autores se debate hoy en día entre dos polos casi contradictorios: la integración y asimilación cultural en Francia y la mundialización. En este contexto han desaparecido dos asuntos que durante mucho tiempo han ocupado el discurso de muchos autores: la conciencia política del escritor y su papel nacionalista. Cuando cayó el telón de acero y se desmoronó el castillo de naipes del comunismo, se puso de relieve de manera brutal, que los escritores no son visionarios en lo político. Un compromiso demasiado interesado y directo con la política afecta muy negativamente a la literatura. De hecho, muchas obras producidas bajo aquella idea de literatura comprometida, se han esfumado como si nunca hubieran existido. Como se señala en el 'Elogio de la Criollidad', no se trata de revindicar un estatus político, sino de reconciliar a la gente con su pasado de esclavitud y revindicar el valor de una cultura criolla que ha nacido de él. Según sus autores, el pasado esclavista dejó profundas heridas abiertas que deben cicatrizar. Es más, aseguran que su pasado fue escrito por los colonos franceses y después por hombres de color asimilados por la cultura francesa. El resultado, un pueblo sin memoria. Los autores deben levantar la alfombra de la historia oficial para buscar debajo «los movimientos oscuros, los pensamientos secretos que representan nuestra verdadera existencia en el mundo». Un buen ejemplo lo representa el momento en que fue abolida la esclavitud. Se conoce la fecha, se conocen las reacciones de los amos blancos y de la pequeña clase mulata, pero se ignoran los pensamientos de la gran mayoría de la población negra. Sólo un escritor puede llenar ese vacío con sus obras y al hacerlo inventará una nueva forma de expresión nacida de la dicotomía entre dos lenguas. La tarea, según ellos, hoy en día cuando el criollo y el francés tienen el estatus de lenguas maternas, es criollizar al francés y dignificar al criollo para otorgarle la categoría de cualquier otra lengua escrita.

Pero quizás el aspecto más interesante de la llamada «Criollidad» para quienes no habitan en ese espacio físico y mental, sea el de su posición respecto al proceso imparable de la mundialización. El mundo entero está viviendo un periodo de trastorno de civilización marcado por los enormes desplazamientos de población de

los países pobres a los países ricos. Uno de los resultados de ese proceso es la aparición de un nuevo concepto de identidad. Anteriormente, hasta la década de los años 70 reinaba el concepto de identidad única, pero a partir de ese momento el mundo entero se sumergió en un proceso de instauración de identidad múltiple. La llamada «criollidad» no es sino una revisión de la identidad nacional, cultural, religiosa y eso es algo que sobrepasa los límites del Caribe. Fue, precisamente, en estos territorios dónde empezó a fraguarse como consecuencia de sus procesos históricos. En el pequeño espacio de estas islas se enfrentaron cara a cara por primera vez civilizaciones mùy distintas con el resultado de generar una identidad completamente distinta de la que existía hasta entonces. Nada que ver con las aportaciones e intercambios culturales producidos anteriormente entre países vecinos como sucedió, por ejemplo y con todas las salvedades, dentro del imperio otomano. Ni siquiera la expansión colonial de Europa por el mundo, supuso una verdadera confrontación, pues los colonos eran pocos en número y su influencia en sus países de origen se reducía, básicamente, a aspectos puramente comerciales. Lo sucedido en las Antillas y, en general, en América latina fue un hecho sin precedentes, un auténtico experimento a escala real de lo que traería el futuro. En el reducido espacio de unas islas o de unos territorios, por entonces, no muy poblados, se dieron cita diversas civilizaciones, concepciones del mundo, religiones y lenguas, y eso produjo una nueva concepción de la existencia. A modo de ejemplo se puede citar el caso de Martinica, una isla en la que conviven el cristianismo, el hinduismo, las creencias tradicionales africanas y algunas de origen amerindio. Ante un problema grave, la gente de Martinica recurre a esas cuatro creencias y a sus diferentes rituales y no lo hacen a escondidas o avergonzados. Lo hacen por fidelidad a esas cuatro creencias que consideran suyas y perfectamente integradas en su día a día. En Europa semejante cosa resulta imposible. La identidad del viejo mundo es unidireccional y excluyente; la del nuevo mundo que emerge ante nuestros ojos es integradora y fecunda. El laboratorio de las Antillas es la prueba. La lucha en el terreno del lenguaje, por ejemplo, ya no debería producirse por la defensa del pequeño espacio que representa una lengua local, sino por garantizar su existencia frente a la

homogenización que provoca el inglés y, sobre todo, los intereses comerciales que se esconden tras esa lengua. En el plano racial, significa abandonar la idea falsa y antigua de que una persona pertenece a una nación o a una cultura sólo en virtud del color de su piel. Hace años Alejo Carpentier lo dejaba claro: es absurdo; la idea de una supuesta pureza de raza es un engaño, una manipulación de la historia y de la realidad. La identidad múltiple nos ha puesto frente a un espejo en el que las viejas concepciones de pertenencia, creencia, estado nación, identidad única se derrumban. Es probable que estemos mirando un cuadro con las gafas equivocadas y por eso nuestra conclusión se distorsione. El espacio literario y humano del Caribe es avance de lo que sucederá, con toda seguridad, en el resto del mundo. En el caso de la literatura, en los países y territorios del Caribe no hispanohablante, no existió nunca una literatura nacional en el sentido de un pasado compartido, por eso los autores de *Elogio de la Criollidad* no pretenden encerrarse en un discurso nacionalista estrecho, sino ampliar sus horizontes literarios y vitales a todo lo que son. Tampoco tratan de demonizar con su discurso a la civilización occidental ni al imperialismo americano, sino establecer lazos y puentes con quienes en cualquier parte del mundo son conscientes del reto y la oportunidad que supone la identidad múltiple. El punto focal no está en la confrontación directa con otras identidades, sino en la resistencia a la homogenización.

Cuando el jefe rebelde de la lucha por la independencia de Haití, Boukman, dijo que «para escribir el acto de independencia de este país necesito la piel de un blanco como pergamino, su sangre como tinta, su cráneo como tintero y sus huesos como pluma», probablemente exorcizaba los demonios causados por siglos de dominación y opresión. Pero la realidad ha demostrado que se equivocaba. No se trata ya de aniquilar. Una identidad construida contra otra se demuestra estéril a la larga, pobre y estrecha de miras. La gran lección de la identidad múltiple es la oportunidad que ofrece de enriquecimiento, de comprensión e integración del mundo en la experiencia personal de cada cual. Al inicio del «Elogio de la Criollidad» una cita del autor francés Victor Segalen, lo deja meridianamente claro: «es gracias a la diferencia y a lo diverso por lo que se exalta la existencia. Lo diverso se pierde. He ahí el gran peligro» ©

los países pobres a los países ricos. Uno de los resultados de ese proceso es la aparición de un nuevo concepto de identidad. Anteriormente, hasta la década de los años 70 reinaba el concepto de identidad única, pero a partir de ese momento el mundo entero se sumergió en un proceso de instauración de identidad múltiple. La llamada «criollidad» no es sino una revisión de la identidad nacional, cultural, religiosa y eso es algo que sobrepasa los límites del Caribe. Fue, precisamente, en estos territorios dónde empezó a fraguarse como consecuencia de sus procesos históricos. En el pequeño espacio de estas islas se enfrentaron cara a cara por primera vez civilizaciones mùy distintas con el resultado de generar una identidad completamente distinta de la que existía hasta entonces. Nada que ver con las aportaciones e intercambios culturales producidos anteriormente entre países vecinos como sucedió, por ejemplo y con todas las salvedades, dentro del imperio otomano. Ni siquiera la expansión colonial de Europa por el mundo, supuso una verdadera confrontación, pues los colonos eran pocos en número y su influencia en sus países de origen se reducía, básicamente, a aspectos puramente comerciales. Lo sucedido en las Antillas y, en general, en América latina fue un hecho sin precedentes, un auténtico experimento a escala real de lo que traería el futuro. En el reducido espacio de unas islas o de unos territorios, por entonces, no muy poblados, se dieron cita diversas civilizaciones, concepciones del mundo, religiones y lenguas, y eso produjo una nueva concepción de la existencia. A modo de ejemplo se puede citar el caso de Martinica, una isla en la que conviven el cristianismo, el hinduismo, las creencias tradicionales africanas y algunas de origen amerindio. Ante un problema grave, la gente de Martinica recurre a esas cuatro creencias y a sus diferentes rituales y no lo hacen a escondidas o avergonzados. Lo hacen por fidelidad a esas cuatro creencias que consideran suyas y perfectamente integradas en su día a día. En Europa semejante cosa resulta imposible. La identidad del viejo mundo es unidireccional y excluyente; la del nuevo mundo que emerge ante nuestros ojos es integradora y fecunda. El laboratorio de las Antillas es la prueba. La lucha en el terreno del lenguaje, por ejemplo, ya no debería producirse por la defensa del pequeño espacio que representa una lengua local, sino por garantizar su existencia frente a la

homogenización que provoca el inglés y, sobre todo, los intereses comerciales que se esconden tras esa lengua. En el plano racial, significa abandonar la idea falsa y antigua de que una persona pertenece a una nación o a una cultura sólo en virtud del color de su piel. Hace años Alejo Carpentier lo dejaba claro: es absurdo; la idea de una supuesta pureza de raza es un engaño, una manipulación de la historia y de la realidad. La identidad múltiple nos ha puesto frente a un espejo en el que las viejas concepciones de pertenencia, creencia, estado nación, identidad única se derrumban. Es probable que estemos mirando un cuadro con las gafas equivocadas y por eso nuestra conclusión se distorsione. El espacio literario y humano del Caribe es avance de lo que sucederá, con toda seguridad, en el resto del mundo. En el caso de la literatura, en los países y territorios del Caribe no hispanohablante, no existió nunca una literatura nacional en el sentido de un pasado compartido, por eso los autores de *Elogio de la Criollidad* no pretenden encerrarse en un discurso nacionalista estrecho, sino ampliar sus horizontes literarios y vitales a todo lo que son. Tampoco tratan de demonizar con su discurso a la civilización occidental ni al imperialismo americano, sino establecer lazos y puentes con quienes en cualquier parte del mundo son conscientes del reto y la oportunidad que supone la identidad múltiple. El punto focal no está en la confrontación directa con otras identidades, sino en la resistencia a la homogenización.

Cuando el jefe rebelde de la lucha por la independencia de Haití, Boukman, dijo que «para escribir el acto de independencia de este país necesito la piel de un blanco como pergamino, su sangre como tinta, su cráneo como tintero y sus huesos como pluma», probablemente exorcizaba los demonios causados por siglos de dominación y opresión. Pero la realidad ha demostrado que se equivocaba. No se trata ya de aniquilar. Una identidad construida contra otra se demuestra estéril a la larga, pobre y estrecha de miras. La gran lección de la identidad múltiple es la oportunidad que ofrece de enriquecimiento, de comprensión e integración del mundo en la experiencia personal de cada cual. Al inicio del «Elogio de la Criollidad» una cita del autor francés Victor Segalen, lo deja meridianamente claro: «es gracias a la diferencia y a lo diverso por lo que se exalta la existencia. Lo diverso se pierde. He ahí el gran peligro» ©



Entrevista



Hugo Mujica: La pasión según Georg Trakl

Miguel Rep

—*Acaba de aparecer tu libro* La pasión según Georg Trakl. Poesía y expiación (Ed. Trotta). *Invirtiendo el orden, por qué Trakl y por qué pasión.*

—Hace casi 30 años publiqué un pequeño ensayo sobre Trakl y ya hacía más de una década que leía sus poemas... ¿Lo elegí? ¿Me eligió? ¿Hay porqués? Cuando lo descubrí me atrajo su tono, la aspereza de su tono. Era un tono en carne viva, es. Después aparecieron las palabras... Y me hablaban, y lo siguen haciendo. Lo de *pasión* dice relación a *pathos*, a padecer, y, también, ser pasible de ser afectado, dejarse tocar por la vida, por la historia, en su caso, dejarse herir, al fin, dejarse matar por la guerra en la que se mató.

—*Lo presentas como una persona muy marcada por la historia, ¿no?*

—Así es, atravesado y partido por el hecho de que le toca vivir en el gozne del siglo XIX al XX cuando con la caída del imperio austro húngaro comienza la desintegración de Occidente, y Trakl pone el cuerpo, encarna ese desgarro. Para Trakl lo que se hunde en Europa no es un imperio político sino el *alma* de una civilización. Es su eclipse, el del alma, y el comienzo, la grieta, de su agónica pérdida. Allí, en la hendidura abierta por el desmoronamiento del orden universal que se creía perenne, allí donde el humanismo iniciaba su retirada, y donde el vacío era el espacio que comenzaba a extenderse, se situó la figura de Trakl. Y a la vez, aunque desgarrándose él, Trakl busca reunir los escombros, dar forma a los fragmentos: crea su poesía, da unidad al sinsentido. El

haber hecho del dolor un camino hacia la creación y la belleza, la lacerante belleza de su obra, es su milagro, el milagro y la posibilidad que nadie le puede quitar a nadie: la libertad de significar.

—*¿Es la época expresionista?*

—Sí, y en mi libro cifro el expresionismo en la imagen del grito, obviamente sin poder dejar de pensar en el arquetípico cuadro de Munch. El expresionismo fue un exceso en el lenguaje mismo, y un exceso del lenguaje o es silencio o es un grito y en Trakl fue un grito. En el grito no buscamos significar sino expresar: salir, irrumpir. El grito es carne, no aliento, porque el grito, a diferencia del lenguaje, no está ya allí, en el registro de la memoria, disponible para ser gritado; cada grito es la primera vez. El grito, y en el grito, se nace, se inaugura algo más de nuestra carne, algo que todavía no había visto la luz. Es, como en Trakl, lenguaje en carne viva, o la carne viva del lenguaje.

—*Vos planteas en tu libro el eje o más bien la dicotomía culpa-pureza en la vida de Trakl, ¿verdad?*

—Trakl tiene la obsesión, la pasión, por la pureza, por lo inmaculado, lo transparente. Se la plantea desde la moral pero va más allá, busca, creo, el origen, no lo originado. Él tiene por un lado esta sed de transparencia absoluta, de la página en blanco, anterior a cualquier trazo, pero la cual no se puede habitar si no es escribiéndola, siendo la sombra de la luz que anhela. Y su sombra, existencialmente, fue el incesto con su hermana. No se sabe qué duración tuvo esa relación, pero por la cuenta que saco, la hermana tenía doce años, si bien él tenía diez y siete, tiene que haber sido más una violación que un consentimiento. Eso, a sus propios ojos, marca y mancha su vida total y para siempre; pensá que Trakl viene de una formación cristiana católica-protestante cuyo énfasis era la culpa y el pecado... Trakl es víctima, también él, de la tergiversación de una religión, la cristiana, que es la de un Dios que se hace carne, que abraza lo humano en cuerpo y alma, y

---

«El expresionismo fue un exceso de lenguaje, y éste, exceso y silencio o grito: en Trakl fue un grito»

termina predicando el desprecio a la carne, al mundo y a la historia; que en vez de tratar de encarnar el alma termina predicando la negación del cuerpo para liberar el alma. Ese es el mundo de él, habitar esa culpa, y por otro lado, la nostalgia de lo otro, lo sin mancha, la pureza, la transparencia. Es tal ésta radicalidad de la pureza que busca, que para él, y para una larga tradición humana, nacer ya es mancharla, así como escribir es cubrir la hoja , o hablar es silenciar el silencio que intentamos escuchar, el que se nos da a decir. Por eso para Trakl el único ser puro es el que él llama el «nonato», el no nacido. El único sin culpa, también sin carne ni historia. «El alma es extraña en la tierra», creo que son las exactas palabras que escribió Trakl, las líneas centrales de su concepción de la vida, y esa misma extrañeza iba a ser el sendero de su vida. El exilio de no haberla podido encarnar, el ser un extraño en su propia carne. Un extraño *de* su propia carne.

—*¿Podríamos imaginar una poesía del nonato?*

—Sí, siempre y cuando sepamos que es tan imposible como el tener en cuanta un acto de quien no ha nacido. De serlo, ya imaginando, sería el silencio; que después de todo es aquello gracias a lo que siempre estamos hablando, y, por hablar, de lo que siempre nos estamos exilando. Nosotros, los humanos concretos y encarnados y por tanto como humanos hablantes, solo podemos escuchar el silencio en medio de las palabras, al borde de ella, nuestro silencio es el que separa las palabras y así las hace audibles, les deja irradiar su sentido, significar. Desde esta perspectiva, la poesía del nonato sería la poesía sin poema, algo como quería Trakl, el alma sin su carne, o la vida sin su historia, es, se me ocurre ahora, la tentación del origen, un origen que no origine, en el fondo, el vacío como vacío, no como lo abierto en cuya abertura todo encuentra espacio donde ser, donde aparecer y expresar.

Suele decirse que la diferencia entre la poesía y el misticismo es que el misticismo aspira al silencio y la poesía a la palabra, no lo creo, si el misticismo fuera mero silencio nada sabríamos de él, ni

---

«Su mundo es habitar la culpa, la negación del cuerpo, y por otro lado, la nostalgia de lo otro, de lo sin mancha»

siquiera su nombre, y si la poesía no aspirase al silencio sería prosa o periodismo, no lo que es, precisamente un lenguaje que deja oír, no sólo que dice. Nombrando perdemos lo nombrado, nos separamos de lo nombrado, pero no lo hubiéramos tenido, aunque sea para perder si no lo hubiésemos nombrado, por eso de alguna manera siempre estamos nombrando la despedida, siempre estamos pisando el umbral... creo que estoy hablando de la finitud. De lo que en todo planteo purista se trata de negar.

—¿Vos crees que Trakl tenía claro todo esto que vos estás conceptualizando o que simplemente lo sufría?

—Yo escucho mucha música y algo que aprendí es que la vibración de una cuerda no termina nunca en el silencio, nunca jamás. Tampoco lo que un poeta dice, tampoco, nunca jamás en sus mismas palabras. Trakl padecía muchas de estas cosas que estoy diciendo, no sé si tenía claro o no lo que estamos diciendo, pero mucho de todo esto lo escuché en lo que él decía cuando decía otra cosa. Por otro lado la claridad no pertenece a la poesía, simplemente porque el color de la vida son los claroscuros, los matices, el alba, cuando la luz enciende pero todavía no delimita: la promesa, no su cumplimiento, no su final. Arriesgando una afirmación diría que Trakl no tuvo demasiada claridad sobre sí, no era libre hacia sí, creo que en el fondo se despreciaba. Vivía, además, absorbido por la subsistencia material, aplastado por el sufrimiento físico y psíquico y enajenado por las drogas. Su claridad no fue pensar o saber sino crear, y esa es una claridad sobre la que no tiene derecho el creador.

—De hecho se suicida así.

—Sí, una sobredosis de cocaína le paraliza el corazón, o se lo revienta, para no usar un eufemismo, lo hace al no poder soportar el dolor, no ya el propio, sino el de los enfermo, moribundos y mutilados por la guerra donde se había alistado de enfermero. Su madre era adicta al opio, sus hermanos también consumían y

---

«Trakl no tuvo demasiada claridad sobre sí, no era libre hacia sí, creo que en el fondo se despreciaba»

Trakl lo hacía desde su adolescencia, tanto drogas duras como fármacos. Paradójicamente su primer empleo fue en una farmacia cuyo nombre era «El ángel blanco».

—Volviendo a la idea de la separación, o del pecado como lo siente él. Trakl intenta superar la separación por medio de la creación. ¿Eso decís?

—Trakl se lo plantea explícitamente –y por eso pongo como subtítulo de mi libro *Poesía y expiación*–. Se pregunta sí lo estético es capaz de suturar la herida original, de reunir lo separado, o, dicho en los términos morales con los que se lo plantea Trakl, de expiar el pecado. Él reedita el clásico conflicto entre lo ético y lo estético, y para él lo estético no es suficiente, es, dice, «una expiación incompleta». Creo que en el hecho de no reclamar la suficiencia de la creatividad, lo que sería su propia suficiencia, está su salvación, sin sabe muy bien que significa *salvación*. Trakl, nunca, se justifica a sí mismo, no se cierra en sí. Y, a la vez, se abre y da de sí, creando, no renunciando a crear aunque crear, como dijimos, no lo justifique ante sus propios ojos.

—¿Y vos qué crees de estas teorías?

—Que es verdad, que es constitutivo de la condición humana, pero esa separación, desde su positividad, es la condición de la libertad, y esa libertad la tiene que usar para reunirse de nuevo, pero no hacia atrás, hacia el origen perdido, sino hacia delante: creando, originando. La infancia, y pienso en Dostovievsky, tan leído y admirado por Trakl, o el paraíso perdido, o la edad de jade o de oro, desde otros discursos, plasma esa nostalgia de pertenencia a un tiempo sin adioses, a un habitar sin partidas. Pero como dije esa separación es espacio, libertad, y también vacío, el vacío que tanto aterra a Occidente, el vacío que parece que sólo los artistas, algunos, osan afrontar. Vacío, silencio o ausencia... metáforas de lo abierto, de aquello en lo que el pensamiento no rebota y por tanto no regresa trayendo información, la información

---

«Trakl se pregunta si lo estético es capaz de suturar la herida original, de expiar el pecado»

que necesitamos para dominar, para colonizar lo otro, reducirlo a lo propio. Afrontar, soportar ese vacío, esa ausencia, es descubrir que desde allí, y allí se crea, con un crear que no es un continuar ni un extender, es un nacer. Creo que el artista verdadero es el que crea para mantener abierto ese vacío y no para llenarlo, para silenciarlo.

—*Tu acercamiento a él es por ese dolor, o también tendrías acercamiento a poesías de celebración?*

—Si pienso en mis lecturas creo que inconscientemente elijo más a los que padecen la vida que a los que la celebran, a los que escriben con sangre que a los que escriben con tinta; además desconfío de la celebración que no está revestida con el pudor, con la conciencia del dolor del otro, de los tantos otros; creo que la alegría es más autosuficiente, que el dolor hermana más, casi diría que es más humano, que nos toca más, en la doble acepción del verbo tocar. En todo caso la verdadera celebración creo que sigue al dolor, nunca lo antecede, el dolor es siempre por una pérdida, por algo que creía mío y la vida me demuestra mi error. Es algo así como que al dejar de aferrarnos recién descubrimos que no estábamos sostenidos sobre sí, que estábamos sostenidos... que todo es don.

Por eso creo que el sentimiento último es la gratitud, que es haber entendido que no precisamente por la felicidad, sino a pesar del dolor el mundo es digno de ser vivido, abrazado, elegido. *Amor fati*, diría Nietzsche a quien Trakl leía y de quien aprendió. *Trakl* posiblemente no conoció el sentimiento de la gratitud, pero sí algo impresionante, y creo que algo de esto ya dije, es que nunca quiso merecer nada por sí mismo, él sabe que esa comida del pan y el vino no le pertenece, que él no está entre los humildes ni los simples, él reconoció el bien, por así decirlo, y no se creyó digno. Y sin embargo lo celebró en los otros. Y a ese sentimiento llegan muy pocos, y menos aún lo logran expresar como lo hizo él.

«Elijo más a los que padecen la vida que a los que la celebran. El dolor hermana más»

—*¿Qué hay de Trakl en tu poesía?*

—Creo que formalmente nada, en cuanto a su contenido siento que compartimos la visión del ocaso de una cultura, pero para mí es el paso a otra cosa, otra figura de las tantas que tomó el andar humano, otra de esas fogatas que enciende en medio de su errancia para cobijarse y descansar, por un tiempo, un siglo, un milenio... pero siempre umbral; lo miro desde lo que es, desde su noche, hacia donde puede ser, su posible amanecer; él lo miraba desde donde era hacia lo que había sido... Para él era un final, para mí, orilla. También me siento afín a su nostalgia por una vida que todavía no se alienó: sociedad o mundo, civilización o racionalización. Trakl busca plasmar ese deseo en las imágenes de *los bienaventurados*, lo que parten y comparten el pan y el vino, el alimento y la alegría de la vida simple; yo busco, también añoro, esa dimensión donde la vida aun tiembla, donde todavía nace, pero no poetizando la vida de algunos sino la desnudez de todos.

—*Hablemos un poco más de esos bienaventurados, los admirados por Trakl.*

—Tomemos conciencia de que, más allá de su ya tenebrosa vida personal, Trakl está respirando, asfixiándose, en el enrarecido clima que prologa al estallido de la primera guerra mundial, la primera barbarie de un siglo que la volverá a repetir; el grito no ya de Munch sino de una generación entera, lo sublime convertido en siniestro.

Ese es el clima que respiraba Trakl en el centro de Europa, allí mismo donde se había anunciado el triunfo de la racionalidad ilustrada, allí mismo donde fracasaría una vez más. Es surcando ese mundo, en los márgenes, sin contar para la cuenta del poder, donde aparece otra senda, camino de tierra, aparece, diría Hesíodo, la vida de «el trabajo y los días». La gente simple, artesanos, campesinos... son los que al volver de sus trabajos se sientan a la mesa y comen en pan y el vino, la metáfora por antonomasia de la vida bendita para Trakl, el pan bendito por el sudor, como él lo

---

«Trakl está respirando, asfixiándose, en el enrarecido clima que prologa al estallido de la primera guerra mundial»

dice. Una vida, a la cual él no está invitado; un pan y vino que no comerá, el hambre que no nunca lo abandonó. En su obra estas imágenes no ocupan el centro, como esos mismos habitantes en nuestro mundo, pero están allí, de tanto en tanto, como una tenue luz, como una tenue esperanza de otro mundo en este mundo, una esperanza entre los que sí han nacido pero no se han alejado de lo latiente, en los que aún late el pulso de la vida.

—Volviendo a la poesía de Trakl, ¿cabría decir que es la poesía del des-nacer antes que del nonato?

—Nacimos sin haber sido consultados, no nos fue pedido ni nuestro consentimiento ni nuestra decisión, y así comenzamos a ser desde un deseo ajeno, a desplegar ese don, que no fue ofertorio sino don, por no decir imposición, en el que cada uno se recibió a sí. Creo que por eso todos, en algún momento de la vida, debemos dar nuestro sí a ese acto inicial, debemos besar la vida, confirmarla como propia, agradecer su gratuidad, pero profundamente, con una decisión por la gratitud. Creo que su opuesto, el no a la vida –y sin juicio sobre cada caso particular–, es el acto suicida; el radical no a ese don inicial, el deseo de no haber nacido, el intento de desnacer. Creo que algo de eso tuvo el gesto final de Trakl.

—Y vos pasaste alguna etapa en tu vida parecida a la de Trakl? No digo que te hayas querido suicidar, ¿o sí?

—La única vez que intenté suicidarme era un chico de 15 años, así que no sé bien qué impulso o verdad había en ese conato fallido. Me acuerdo del hecho externo, pero del resto se hizo cargo la imaginación que, cuando mira hacia lo atrás y lejano, la llamamos memoria.

Si pienso en una etapa parecida a la de Trakl, a lo que en él no fue una etapa sino toda su vida, puedo recordar un par de años, dos o tres, de depresión en la época que vivía en New York, años fumando frente a mi ventana y viendo el prenderse y apagarse de

---

«Creo que todos, en algún momento, debemos confirmar la vida como propia, agradecer su gratuidad»

las luces, los días vacíos, las noches cerradas... Un día, igual a todos, estaba tirado sobre la cama, tal un cliché, mirando el techo, y veo en el blanco del techo la asquerosa mancha negra de una cucaracha atravesándolo... veo la asquerosa cucaracha caer sobre mi pecho... Grité, salté, salí a la calle, era madrugada y fría, caminé y volví, pero ya no era el mismo. El horror y el dolor de esos años, quizás condensados para mí en ese bicho, había quedado atrás, otra vez amanecía, había un adelante, otra etapa, otra de las formas que tomaría mi vida.

—¿Pero estuviste cerca del salto?

—El salto no es algo que pueda corroborarse, es salto y no cálculo, y, además, se salta hacia lo que no se es, hacia lo que nace en ese salto. Es como si algo de nosotros que aún no somos saltase hacia ser, naciese. Lo que sí se sabe es que todo tiene otro color, todo también se renueva, o se crea. Creo que todos saltamos más de una vez en la vida, sin saber hacia dónde, pero sabiendo que donde sabemos ya no podemos seguir, al menos que nos traicionemos, que elijamos la repetición en lugar de la creación.

— Y ya que tanto ha aparecido el tema del vacío, ¿cómo enfrentás desde tu obra ese vacío?

—Antes que nada diría que el vacío no se enfrenta, precisamente porque es lo irreductible a nosotros, lo imposible de objetivar, lo que no nos devuelve ecos, donde no nos podemos reflejar, quizá por eso, por ser otro nombre para lo otro, lo otro fuera de todo nombre, que tanto nos asuste, que sea una de esas experiencias a las que se accede no a través de la comprensión sino de la entrega, no agregando sino quitando, desnudando y desnudándose.

El vacío –ahora sí y perdona la digresión–, llevado a la creación literaria, a mi forma de crear, es el silencio. Es con el silencio que se las tiene que ver el lenguaje, para que sea palabra que respira y no mero sonido de intercambios. Yo creo, y es mi intento, que

---

«El vacío no se enfrenta, porque es lo irreductible a nosotros, lo imposible de objetivar»

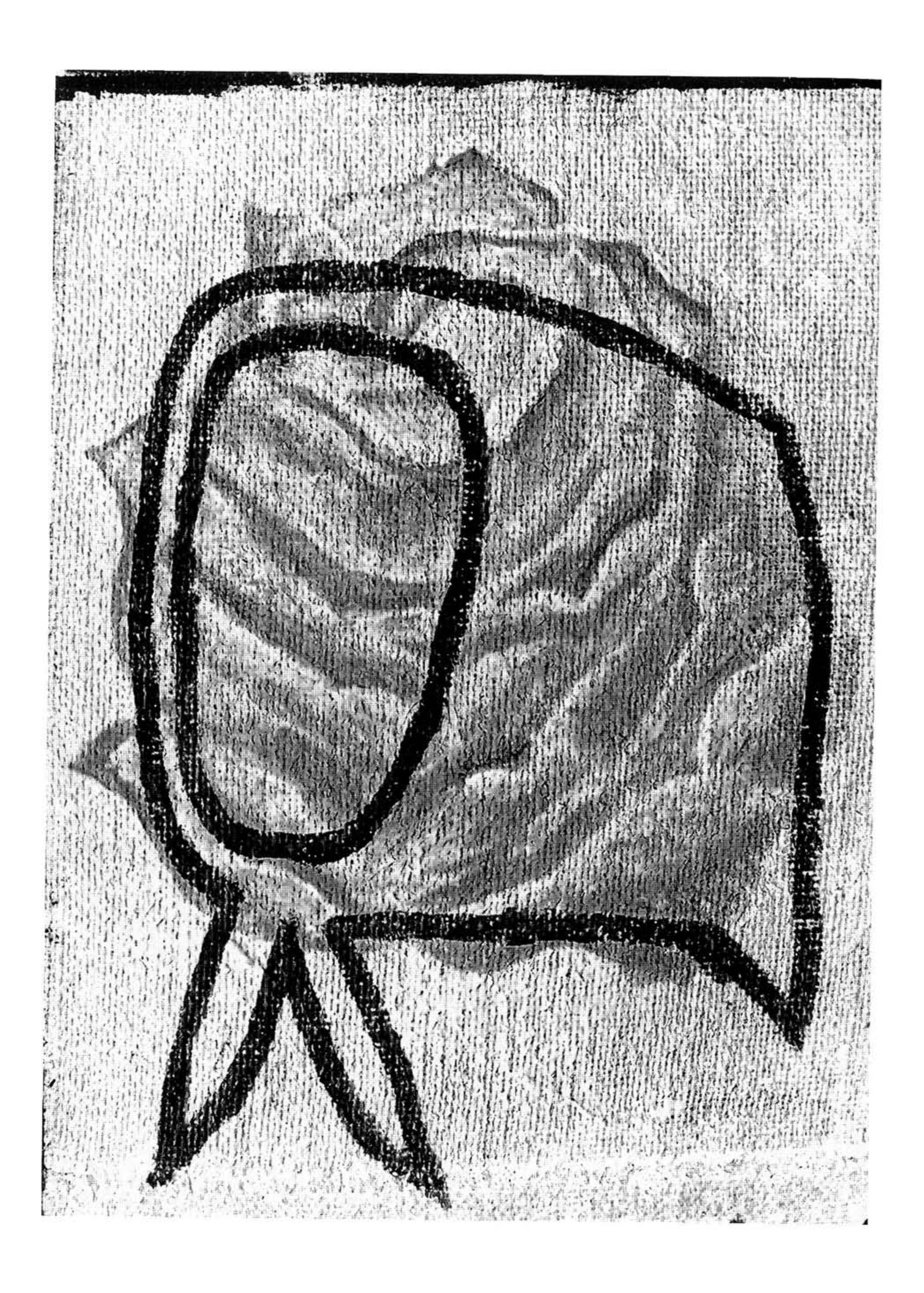
habitar el silencio es habitar la palabra, la que aún no nos habló, la que de alguna manera, si la escuchamos –que es el aspecto subjetivo del silencio– nos dice algo de lo que todavía no había dicho de sí, de lo que aún no se había escuchado en ella. En el silencio el silencio habla, habla con nuestra voz, y ese decir, el que nace de la escucha, no es mero decir sino ya poetizar. Creo que el vacío, la ausencia, el silencio o como se quiera llamar a eso otro, a lo irreductible, el aquello desde lo que se habla, pero no sobre lo que se habla, esa diferencia es la divide la verdad de la mentira, el arte del artilugio.

—*¿Para qué te parece que la poesía debería servir?*

—Si algo sobra en nuestros tiempos son las cosas que sirvan para algo, tal es así que la antigua y esencial pregunta sobre *qué* es la vida se transformo en la pregunta sobre *para* qué es la vida; ese casi imperceptible cambio nos revela como utilitarios, hacedores de útiles, herramientas, todo lo que sirve para usar, usar y tirar, tirar para cambiar. Ese *para* remite todo a otra cosa, a algo que no está en sí, y la poesía, el arte, no es del orden de los medios sino de los fines, de lo que se cumple en sí, no más allá de sí; es del orden de lo que no se justifica ni desde afuera, por la aprobación o el mercado, ni sin si quiera desde el propio creador. La obra, el poema, instaura su propia ley, su propia clave interpretativa, su propio valor, es, diría su propia justificación y su propia revelación. Y, también diría, su propia revolución, ser belleza en medio de un mundo reducido a mercadería; revolución y protesta: ser gratuidad en un mundo hundido en el lucro y la especulación. La poesía para terminar, es el puro ser por sí, quizá como la vida misma, quizá por eso el arte puede enseñarnos a vivir. Después puede venderse, usarse, investigarse... insertarse en la cultura y hasta en el mercado, pero eso es siempre después, en un después que ya es el trueno y no el relámpago.

«El poema instaura su propia ley, es su propia justificación y su propia revelación»


Biblioteca



Naciones rebeldes

Norma Sturniolo

Este año de 2010 en que se conmemora las revoluciones independentistas del continente americano, la publicación de *Naciones Rebeldes* del profesor Manuela Lucena Girado es muy oportuna. Porque nos recuerda por un lado los mitos que se forjaron a lo largo de los siglos XX y XIX en la historiografía latinoamericana propios de las élites blancas y cursillistas que no solo simplificaban, dejando fuera todas las contradicciones propias de un proceso emancipador sino también todos los que no representaran a esas élites blancas como los mulatos,esclavos, indios y blancos de orilla. De ahí lo acertado de la elección del epígrafe con la que se abre el prólogo, una poesía de Jorge Luis Jorges a través de los que queda excluida cualquier tipo de simplificación y cuyos último verso deberían memorizarse: *Nadie es patria. Ni siquiera los símbolos.* La idea de una sociedad con un pasado plural parece intensificarse ya desde la portada. Una cuidada presentación y una imagen de cubierta de Tarsana do Amarla titulada *Morro da Fa vela,* sugerente por su rico colorido, su imagen entre aurora y paradisíaca y la presencia de la raza negra como para no olvidarnos de que ese continente y su largo camino hacia la libertad y el progreso no estuvo gestado solo por los hombres blancos.

En palabras del autor, lo cuatro capítulos del libro intentan explicar el siglo XIX desde el XVIII. Y los lectores confirmamos que es un intento conseguido en el que se deslinda la propaganda de la narración de los hechos de los hechos mismos y se otorga tanta importancia a las periferias como a los centros. Después de ese viaje por los cuatro capítulos en los que irrumpe la complejidad y se echan abajo las mistificaciones el epílogo del libro es un broche de oro digno de destacar por el mensaje con el que

---

Manuel Lucena: *Naciones rebeldes*. Ed. Taurus, Madrid, 2010.

se cierra este rico, inteligente y sensible ensayo y que es un pensamiento concluso de lo que los lectores hemos ido viendo a lo largo de esos capítulos.

El autor hace referencia al estudio de Alexis de Tocqueville, *La democracia en América,* publicado en dos volúmenes entre 1835 y 1840, en el que se compara el retroceso que sufre Francia con respecto a Gran Bretaña con respecto a la creación de sociedades igualitaria experiencia que por el contrario se estaba viviendo en los Estados Unidos gobernados por el presidente Jacobino. Tocqueville hablaba de una sociedad en la que se podía nacer pobre y morir rico, sociedad opuesta a la tendencia nobiliaria europea. Manuela Lucena Girado enseña cómo esa visión de Estados Unidos ya existía antes del estudio de Tocqueville reforzada por los fundadores de Estados Unidos y que acabó en estereotipo de una república virtuosa que llega hasta nuestros días. Ese mito de república de la libertad no fue óbice para que en 1823 proclamasen la Doctrina Montero que ejercía un comienzo de tutelaje imperial sobre el resto del continente. Paulatinamente se fue agrandando la idea de contraste con un fracasado sur.

Lucena Giraldo también reflexiona sobre la patrimonialización del nombre del continente por los estadounidenses a costa de los herederos de las revoluciones de independencia acontecidas en las Américas española, portuguesa y francesa, lo cual nos hace pensar en el olvido y pérdida del contexto histórico.

En la Declaración de la Independencia de Estados Unidos quedarían plasmados tres principios fundamentales que pasarían a ser el lema de la Revolución Francesa: «libertad, igualdad y fraternidad», sin embargo como se pone de relieve en el libro la Revolución francesa no fue vista como una de las consecuencias de la americana, a pesar de ser, posterior fue considerada como revolución social a diferencia de la estadounidense que fue considerada política, diferencia que parece tener su lógica ya que uno de los que uno de los autores d Thomas Jefferson la consideró no como una consecuencia de la e la Declaración de la Independencia de 1776, como no podía ser de otra forma cuando aún eran esclavistas.

Otro aspecto destacado por el autor es el de la diferencia entre la concepción renacentista que imagina la utopía del hombre perfecto en el Nuevo Mundo a la de la Ilustración europea que crea una atopía americana es decir un no-lugar. Fue Hegel el que señaló que

América se consideraba un continente de juventud y de sueño pero como tal vaciado de realidad , algo no forma parte de la Historia humana ya que los ideales ilustrados y su prolongación decimonónica no eran proclives a una creación virtuosa y civil en la periferia de Occidente.

Lucena Giraldo recuerda que «esta condena a un tránsito eterno no dejó de ser sentida también por muchos ilustres próceres con posterioridad a la independencia, tantos e ellos (San Martín, Artigas, O'Higgins) dedicados tras su forzoso retiro de la política a artes tan nobles como la agricultura o la jardinería. El argentino Domingo Faustino Sarmiento, en los años finales de su larga existencia, que transcurrió entre 1811 y 1888, solía comparar los primeros cincuenta años de vida independiente con la travesía de los israelitas por el desierto, mi tiempo penitencial tan necesario como finito. Pero la instalación del centro de gravedad del tiempo histórico en un futuro mejor, que nunca acaba de llegar, no deja de resultar una patología».

Es muy interesante que el autor, al final de su ensayo nos haga ver cómo por un lado está pesando la idea de que en un tiempo lejano, indeterminado, las cosas mejorarán y cómo por ejemplo Sarmiento y otros líderes latinoamericanos pensaron en la importancia de las mejoras educativas públicas para fomentar esa mejora y la otra determinista centrada en la idea de fracaso frente a los «primeros mundos».

Siguiendo a Lucena Giraldo, estos festejos del Bicentenario deberían servir, para recordar que es posible un nuevo futuro como lo fue entonces. Su postura afirmativa se convierte en un estimulante mensaje: «Las revoluciones de independencia latinoamericanas, creadoras de 'las naciones rebeldes' que denostaron quienes gobernaban tanto la Francia napoleónica como la España fernandina o el Portugal restaurado, deben ser contempladas sin afectaciones evolucionistas o difusionistas, revisadas dentro de la tupida malla de complejidad que originó hace dos siglos múltiples espacios de experiencia, múltiples horizontes de expectativas» ©

Voluntad de comprensión

Carlos Pose

Con la publicación de *Voluntad de comprensión. La aventura intelectual de Pedro Laín Entralgo*, Diego Gracia ha dado cumplimiento a uno de sus proyectos más ambiciosos, primero, anunciado por él mismo en los últimos años, y ahora, después de haberse cumplido el centenario del nacimiento de su maestro intelectual, plenamente realizado. Se trataba de contar la «historia» de una de las «personalidades» más importantes de los últimos años y de una gran influencia intelectual y política en la España del siglo XX. Por eso, quizá lo primero que uno se pregunte al enfrentarse con esta voluminosa obra sea esto: ¿Historia o biografía?

Varios filósofos del siglo XX han hecho contribuciones de enorme importancia en orden a aclarar estos conceptos: Heidegger, Ortega, Zubiri. Para Ortega, por ejemplo, la historia no se ocupa de las personas sino de aquellas estructuras objetivas que tienen vigencia supra-individual, que funcionan con lógica propia y se imponen a los propios individuos. La historia es por completo impersonal. No hay historia personal, como no hay historia natural. Historia no la tienen más que las creaciones humanas, eso que una vez creado pasa a denominarse «cultura». La historia no es personal ni natural, sino cultural. No puede confundirse la historia con la «biología», esto es evidente, pero tampoco con la «biografía», con la narración de la vida de las personas. La historia no se interesa primariamente por «quién» hizo esto o lo otro, sino por «lo que» ése o el otro hizo. La historia responde al «qué», mientras que la biografía responde al «quién». Por eso no

---

Diego Gracia: *Voluntad de comprensión. La aventura intelectual de Pedro Laín Entralgo*, Triacastela, Madrid, 2010.

puede confundirse la historia con la biografía. La historia es siempre impersonal, porque se ocupa de aquello que trasciende de los individuos: sus creaciones. Tan sólo la biografía se ocupa de las personas. Pero hay que entender correctamente esto último, porque podría pensarse que de este modo estaríamos vaciando de contenido la propia biografía. Si la biografía no se ocupa de las «obras» de las personas, ¿de qué se ocupa?

Tradicionalmente, es cierto, las biografías se han ocupado de las «hazañas» de las personas, de narrar sus obras más excelsas, obras casi siempre imposibles, ideales, fruto más del deseo que de la realidad. Esto es lo que ha rodeado, o mejor, lo que se nos ha contado de la vida de los príncipes, reyes, papas, genios y santos: una hagiografía. La biografía o la historia personal como «hagiografía», como historia de leyendas. A partir del siglo XIX, sobre todo por influencia del positivismo, se siguió narrando las obras de las personas, pero esta vez no ya la historia ideal, sino la real, la de las estructuras económicas que han creado, la de las influencias sociales o las tendencias políticas que han tenido, etc. La biografía o la historia personal como «museografía» personal, una especie de «historiografía» en pequeño. Mucho más recientemente, pero de modo muy amplio, se ha impuesto una tercera alternativa, un tercer modo de hacer biografía, la que se ocupa, no de las «obras» de las personas, ni ideales ni reales, sino de sus «vidas», es decir, no del «qué» sino del «quién». Con esto parece que nos acercamos algo más a nuestro objetivo. Lo que se cuenta ya no es «lo que» alguien ha creado o hecho, sino que ha sido «él» el que lo ha creado o hecho, los mecanismos «psicológicos» que le han llevado a ello, etc. La biografía o historia personal como «psicografía», o como se prefiere decir mejor, «psicohistoria». Ahora bien, ¿no habrá otro modo de hacer biografía, otro modo de hablar de ese «quién», yendo más allá del simple testimonio pero permaneciendo más acá del complejo insconsciente? Ni la hagiografía ni la museografía ni la psicografía son formas que desvelen en todas sus dimensiones el «sentido» de una vida, su realidad personal y circunstancial. Por eso, la biografía que nos presenta Diego Gracia, según nos informa en el pórtico mismo de *Voluntad de comprensión*, no pretende ser una historia de heroicidades ni de facticidades ni de veleidades. Todas ellas son aproximaciones

«externas» unas veces, «anecdóticas» otras. Lo que importa en una biografía es, ciertamente, aproximarse a la vida de una persona, a su «quién», pero no por la inercia de mirar «hacia dentro» de ella, sino con el esfuerzo de aprehenderla «desde dentro», haciendo comparecer sus supuestos, los supuestos de toda vida personal.

Toda vida personal, toda biografía tiene a su base unos ciertos supuestos. Estos supuestos son tres: el «destino» o la «vocación», las «circunstancias» y la «fuerza de voluntad»; es decir, el deseo profundo que brota del alma de una persona, las circunstancias históricas y sociales que le rodean, y la capacidad moral de llevar a cabo o realizar los proyectos mentados. En primer lugar, el destino. Y volvemos a Ortega. Según él, a una persona se la puede biografiar de varios modos. Uno, atendiendo a lo que «hizo» o «fue» su vida; otra, presentando lo que «debió ser», aunque no lo haya sido. Una cosa es lo que alguien hizo y otra muy distinta lo que debió hacer y no hizo. Contar lo primero, como hemos visto, fue lo típico de las biografías decimonónicas, la relación o colección de hechos, mientras que lo segundo fue lo propio de las biografías antiguas, tales como los poemas homéricos, las canciones medievales de gesta, las vidas de santos, etc. Aquí se narra lo que un personaje «debió de ser»; allá lo que ese personaje «fue». Sin embargo, para Ortega hay una tercera forma de hablar de un personaje, la única importante, que no se identifica con lo que fue ni con lo que debió de ser, sino con lo que «tuvo que ser». ¿Qué es este tener que ser? Lo que clásicamente se llama así es la vocación o el destino, esa fuerza que tira de nosotros, se nos impone y nos obliga a tomar un determinado rumbo en la vida. Se trata de la vocación o destino personal, no del destino físico. Ortega importa esta distinción del alemán. El alemán distingue perfectamente *Schicksal* de *Bestimmung*. El primero es el destino implacable de las leyes de la naturaleza, que no está en nuestras manos el cambiar. Destino significa aquí fatalidad. En cambio, el destino personal, la vocación, sí lo podemos modificar, y de hecho, cree Ortega, la autenticidad de una vida está en el grado de aproximación o alejamiento que uno logra respecto del destino personal, de ese tener que ser. Podemos ser fieles al tener que ser o no serlo. Esto significa que el tener que ser no es un mero imperativo ético; es más que ético. Es ético, en el sentido de que se nos impone

como una obligación; pero es más que ético, porque lo que uno tenga que ser puede ser una absoluta inmoralidad, es decir, una inmoralidad social o histórica (no personal, desde luego). Y ahí se encuentran paradojas de todo tipo. Se puede haber sido una persona escrupulosa en el cumplimiento del deber, y haber sentido, no obstante, un absoluto sinsentido vital; y al contrario, se puede haber pasado por loco o solitario, y haber sido capaz de mantener encendida la llama del fondo insobornable. Pues bien, se entiende a una persona, piensa Ortega, cuando conseguimos captar eso que, lo fuera o no lo fuera, lo realizara o no lo realizara, se le presentó como lo que tuvo que ser: su vocación o destino personal. Este es el primer supuesto de una biografía.

En segundo lugar, las circunstancias. Lo que una persona tenga que ser, puede entrar en colisión con las circunstancias, con las circunstancias sociales e históricas. Las circunstancias son el conjunto de acontecimientos históricos que describen el medio en el que una persona tuvo o tiene que vivir, y, por tanto, definen su perímetro de acción vital. De ahí que las circunstancias suelan verse como lo que la biografía tiene de histórico. Los acontecimientos históricos obligan a las personas, unas veces, torciendo sus proyectos, otras, aplazándolos, en general, modificándolos. Las circunstancias modulan la vida de las personas, alteran su vocación personal. Con lo cual resulta que los individuos están sometidos a un segundo destino, esta vez, no personal, tampoco natural, sino histórico. La historia es el conjunto de posibilidades que acondicionan la vida de un individuo, unas veces de modo positivo y otras de modo negativo. Ahora bien, estas circunstancias también se presentan en alguna medida variables, y por eso en toda situación histórica existen algunos individuos que se sienten en la misión de intentar cambiarlas, hacer que el destino histórico coincida con su destino personal. Y siempre hay dos modos de hacerlo: rebelándose contra las circunstancias, liberándose de ellas «desde fuera», o conservándolas, modificándolas «desde dentro». Siempre queda una tercera opción, que es desentenderse de ellas, prescindiendo de ellas «refugiándose» en sí mismo, lo cual es, en todo grado, casi imposible. Pero lo que es claro es que ciertos individuos sienten la obligación de posicionarse fuertemente frente a ellas. Lo que ocurre es que no suele ser un posicionamiento puramente individual, puesto que las circunstancias

trascienden de los propios individuos; tampoco se trata de un posicionamiento colectivo o al uso. Se trata, más bien, de eso que se ha dado en llamar posicionamiento «generacional». Ortega y Gasset, y varios de sus discípulos, utilizan mucho este concepto como categoría histórica esencial. La generación designa el perfil biográfico común de un conjunto de hombres nacidos en torno a unas mismas fechas que reaccionan conscientemente de una manera más o menos homogénea ante una misma situación histórica. La vida de una persona suele estar vinculada, por tanto, al destino de su generación. De ahí que conocer y plasmar las peripecias de una generación ante una determinada situación histórica sea el segundo supuesto de toda biografía.

En tercer lugar, la fuerza de voluntad. Una misma vocación, unas mismas circunstancias, pueden dar lugar a proyectos muy distintos, a vidas muy distintas. ¿Por qué? Casi siempre porque existe un nuevo ingrediente en la configuración de una vida: la capacidad moral de gestionar el propio proyecto. Hay buenos gestores y malos gestores de la propia vida. La vida hay que gestionarla, como se gestiona una casa o una ciudad. Y hay que gestionarla, como suele decirse, con inteligencia, pero también, aunque se diga menos, con voluntad, o quizá con las dos cosas a la vez, con eso que desde Aristóteles se ha llamado «sabiduría práctica». Hay que tomar las decisiones en el momento oportuno, en el lugar oportuno, en el contexto oportuno, etc., lo cual no depende tan sólo de la inteligencia, sino también de la capacidad de volición, de la capacidad de preferir, del grado de libertad, etc. En ello se juega casi todo una vida, su razón de ser. Nunca se comprende completamente a un individuo si se desconocen las razones o sinrazones de sus decisiones, sus propósitos y esperanzas, sus valores y sentimientos. Los proyectos no valen tan sólo por lo que tienen de realizados o realizables. Una última decisión puede dar sentido a toda una vida, o quitárselo, por ejemplo, si se ha aceptado el destino, si se ha confesado cierto arrepentimiento, si ha pedido perdón, etc. Lo más importante en la vida, no lo olvidemos, nunca es lo sido o lo conseguido, sino lo querido, la fuerza con la que se ha querido lo querible, o se ha sentido lo sentible, o se ha elegido lo elegible. De ahí que muchas veces sea el «ímpetu» lo que explica una vida, la tenacidad de un personaje, su capacidad

de proyectar aquello que da sentido a la propia vida, y por extensión a otras muchas vidas, lo cual permite, algunas veces, ubicar a ese personaje en el panteón de seres ilustres. Se trata, por eso, del tercer supuesto de una vida, de una biografía.

Pues bien, la confluencia de estas tres condiciones, de estos tres supuestos, es lo que explica la trayectoria, la «aventura» de una persona, su vida, su biografía. De hecho, Diego Gracia aplica este método en *Voluntad de comprensión*; somete la vida de Pedro Laín Entralgo a este esquema, al interrogarse, desde dentro, por quién fue, o mejor, por quién quiso ser, cuáles fueron sus circunstancias, qué empeño puso en sus proyectos, etc. Merece la pena anticipar algunos de los trazos más sobresalientes que se describen en la obra.

Yo y mi circunstancia. Pedro Laín Entralgo destaca en la historia de España como personaje importante, tanto desde el punto de vista político como intelectual. Él perteneció a la llamada «generación de 1936», la de aquellos jóvenes que vivieron su adolescencia en los turbulentos años de la Segunda República y que llegaron a la primera madurez de sus treinta años en plena Guerra Civil. Se la ha llamado por eso la generación de la Guerra Civil. Se trata de un hecho que a todos les marcó para el resto de sus vidas. Pero más allá de este hecho, de ese destino que compartió con todos los otros españoles de su generación, Laín se encontró con otro destino, personal e intransferible: el «ímpetu por trabar y unir lo disperso en el pensamiento y en los hombres». Laín lo llama su «destino», que hace extensivo a los demás miembros de su generación. Según Diego Gracia, «Laín Entralgo hizo este descubrimiento siendo aún muy joven, cuando rondaba los treinta años, y que le guardó sorprendente fidelidad en todo lo que le restó de vida. Lo cual la dota de enorme coherencia. Tal coherencia, en cualquier caso, no se halla exenta de cambios...».

En efecto, junto a la invariancia de su ideal, las variaciones de su realización, que Diego Gracia cifra en varias etapas. La primera abarca los años de la Guerra Civil y los inmediatamente ulteriores. Es la época de la «asunción unitaria y superadora». En ella Laín sueña con hacer que el régimen asuma los ideales de Falange. Pero pronto se desengaña de esto. La asunción unitaria y superadora se ve cada vez menos realizable y cobra el carácter de una

vana utopía. Laín piensa entonces que en esas circunstancias debe llevar a cabo una especie de oposición interna al régimen, haciendo presentes a los excluidos en la nueva España. Es la etapa del «pluralismo por representación». Laín quiere hacer presente esa parte de España que se ha excluido. Él no puede llevarlo a cabo en el orden obrero o sindical, pero cree que sí debe intentarlo en el intelectual, en el cultural. De ahí su proyecto de rescatar y dar voz a todos los excluidos de las últimas generaciones intelectuales de España, desde la llamada «generación de sabios» hasta la «generación del 27». Éste es su nuevo proyecto, el que él mismo tituló «España como problema». Entre 1945 y 1948, este proyecto también hace crisis, de tal modo que Laín lo abandona, aún incompleto, para dedicarse de lleno a su actividad como profesor en la Universidad de Madrid, convencido de que la tarea más urgente es la formación de la juventud, y que serán las nuevas generaciones las que podrán enderezar el destino de España. Esta etapa durará hasta su salida del Rectorado en 1956, año de su salida de la Falange. A partir de entonces sustituye el pluralismo por representación por lo que denomina «pluralismo auténtico», es decir, por la oposición externa. Es la etapa que él consideró definitiva, aquella en y de la que confiesa: «llegué a ser y luego he venido siendo 'yo mismo'». Entonces Laín cree haber conquistado el «sí mismo», al poner al servicio de su ideal los métodos o medios que él consideró adecuados durante el resto de su vida. No es un azar que el título provisional que Laín puso a sus memorias fuera el de *En busca de mí mismo*, que luego cambió por el de *Descargo de conciencia*, publicado el año 1976.

Gracias a la obra de Diego Gracia, todas estas etapas aparecen ahora mucho mejor conocidas e interpretadas, pasados ya más de cincuenta años de algunos de los episodios nacionales que marcaron la vida de Laín Entralgo. Tal fue la guerra civil española. Pero además de la historia «personal» de Laín Entralgo, o de su personal «historia», en este libro se cuenta también su historia «intelectual», la historia de sus maestros, de sus inspiradores, y de su propia labor intelectual. A ello dedica Diego Gracia las páginas más bellas de la obra.

Voluntad de comprensión, o la «aventura intelectual» de Laín. Laín comienza a trazar su proyecto vital en torno a 1925, cuando

unas conferencias de un franciscano, Antonio Torró, le descubren algo que ya no abandonará nunca en su vida. El frailecito le explica que la esencia del cristianismo es el amor, el amor entre los seres humanos, el amor a las cosas; que Dios es amor. Ya en 1914 Ortega había publicado un librito, *Meditaciones del Quijote*, que hace girar su programa intelectual en torno a este mismo tema. Se trata, en efecto, de aproximarse a las cosas a través del amor. Ortega cree que de este modo quedamos en mejores condiciones para «comprenderlas». Acceder a las cosas con amor es absolutamente necesario para que nos revelen todo su valor y su sentido. Frente a la pura explicación científica, la comprensión filosófica.

En torno a 1936 Laín complementa las tesis de Ortega y Torró con las de dos autores alemanes, Dilthey, el gran maestro de la comprensión como método de conocimiento, y Scheler, el teórico del amor y de los valores. De este último autor son varios los libros que le influyen de modo decisivo: *El resentimiento en la moral,* 1912, *El formalismo en la ética y la ética material de los valores,* 1913-1916, *Esencia y formas de la simpatía,* 1913-1922, *El puesto del hombre en el cosmos,* 1928. En esas obras descubre Laín las virtualidades filosóficas del amor en general, y del amor cristiano en particular. El amor, como decía Ortega, nos abre al mundo del valor, sobre todo al de los valores superiores, que son, precisamente, los personales. El ser humano es portador de valores. La influencia de Scheler fue tal en Laín, que se propuso realizar en España lo mismo que Scheler había prometido en Alemania: una Antropología.

Sin embargo, este proyecto se viene abajo con la Guerra Civil. Los años posteriores a la misma Laín los dedica a la política, en un esfuerzo por cambiar las circunstancias «desde dentro», en un intento por hacer converger su destino personal y el de su generación, con el destino colectivo. Pero todo resulta imposible. En 1956 Laín abandona definitivamente su pertenencia a Falange. Se da cuenta de que no tiene vocación de político. Se ha visto llevado a ello por las circunstancias, pero no lo considera su destino. Ahora quiere recuperar su destino, ser fiel a sí mismo y hacer lo que cree que tiene que hacer. Y escribe varios libros memorables: *La espera y la esperanza,* publicado el año 1957, *Teoría y realidad del otro*, el año 1961, y *Sobre la amistad,* el año 1972. La tesis de

todos estos libros es que el ser humano no es primariamente un animal racional, como pensó Aristóteles y con él casi toda la tradición. A la esencia del ser humano pertenecen tres hábitos naturales que son la base de toda su vida: la creencia, la esperanza y el amor. De nuevo, el amor. De hecho, Laín publica en estos mismos años, en concreto, en 1959, *Ejercicios de comprensión.*

En torno a 1970 comienza una nueva etapa en la vida de Laín. Es una fase de transición, que durará hasta, aproximadamente, 1980. Coincide con la transición política y cultural española. Varias notas definen la actividad de Laín a lo largo de esta década. Una primera es negativa: el abandono de sus estudios antropológicos. La parte positiva de ella es que se dedica con mayor intensidad que nunca antes al cultivo de la Historia de la medicina. De ahí que en estos años escriba sus libros más técnicos, *La medicina hipocrática*, publicado el año *1970*, *Historia universal de la medicina*, entre el año 1972 y 1975, e *Historia de la medicina* el año 1978.

Laín se jubila de su cátedra el año 1978. Pero no abandona la vida intelectual. Antes bien, inicia un nuevo proyecto antropológico. Vuelve a su vieja vocación, la antropología, la que nunca abandonó ni le ha abandonado, y se propone reasumir todo lo realizado en fases anteriores, a lo que no renuncia, en un proyecto nuevo, complementario, evitando el excesivo sesgo idealista del enfoque propio de los años cincuenta y sesenta. Como resultado de ello son la publicación de una serie de escritos sobre el hombre y su cuerpo: *El cuerpo humano: Oriente y Grecia antigua*, del año 1987, *El cuerpo humano: Teoría actual* del año 1989, *Cuerpo y alma: Estructura dinámica del cuerpo humano*, del año 1991, *Alma, cuerpo, persona* del año 1995, *Ser y conducta del hombre*, del año 1996, *Idea del hombre*, del año 1996, y *Qué es el hombre: Evolución y sentido de la vida*, del año 1999. Para escribir todas estas obras, Laín ha cambiado a sus maestros. Ya no se trata de Dilthey, ni de Scheler, ni incluso de Ortega y de Heidegger, sino de Zubiri. Éste había iniciado su filosofía madura con la publicación de *Sobre la esencia*, en 1962, y el año 1968 dicta un curso titulado *Estructura dinámica de la realidad.* El curso apareció publicado en forma de libro el año 1989, justo cuando Laín está comenzando esta nueva etapa. No es un azar que su libro de 1991

lleve como subtítulo «Estructura dinámica del cuerpo humano». El enfoque de Zubiri le permite ir más allá y completar sus anteriores planteamientos, por un lado, integrando lo que siempre había anhelado, ciencia y filosofía, y por otro, elaborando una antropología a la vez realista y dinámica, o estructural y dinámica. Esto le obliga a replantear el viejo problema del alma. La tesis clásica era que el ser humano es una sustancia compuesta por dos co-principios, el cuerpo y el alma, y que al morir esta última se desprende del cuerpo y permanece como sustancia. Esto, dice ahora Laín apoyado en Zubiri, es imposible. El hombre es una realidad una y única, es una sustantividad, y por tanto no puede aceptarse la teoría del alma como una sustancia dentro del cuerpo. Lo cual no obsta para que esta realidad que llamamos ser humano haya alcanzado una complejidad estructural tan elevada, que «da de sí» eso que llamamos vida del espíritu o vida personal. Pero todo esto surge de la materia por pura complejización de sus estructuras. El propio dinamismo de la materia da de sí el espíritu. De ahí que Laín acabe denominando a su sistema «dinamicismo estructurista».

En conclusión, estos son, en esbozo, algunas claves de lectura, y con ellas, algunos datos, hechos y acontecimientos que se pueden leer profusamente en esta biografía: *Voluntad de comprensión. La aventura intelectual de Pedro Laín Entralgo*. Todos estos ingredientes quedan absorbidos en la obra de Diego Gracia en una unidad mayor: la perspectiva histórica. Quizá éste sea un excelente logro para los más jóvenes: dibujar la figura de Pedro Laín Entralgo en el contexto de su generación, de su época, de su situación histórica, sin perder de vista, nunca, lo que ha sido su ímpetu existencial, su vocación y su voluntad de comprensión, casualmente, los supuestos de una biografía. Porque, en definitiva, el modo de percibir «desde dentro» una vida, piensa Diego Gracia, es contando en qué medida ha cumplido el personaje con su vocación, de qué manera se ha enfrentado a las circunstancias, en qué nivel cualitativo ha dejado su proyecto vital ©

Contra del capitalismo

Milagros Sánchez Arnosi

Buda Blues, la última novela de Mario Mendoza (Bogotá, 1964), forma parte de un conjunto de libros en los que se realizaba una crítica al sistema opresivo señalando el desequilibrio de recursos, el estallido de guerras, la miseria, el hambre, la desigualdad y los daños irreparables que el hombre infringe a la naturaleza. Mendoza retrata los efectos devastadores de nuestro feroz capitalismo por potenciar una sociedad mediocre, deshonesta, pacata, cobarde, hipócrita, que trata de moldearnos para que no nos salgamos del marasmo, para que todos sintamos y pensemos lo mismo con el fin de mantenernos en una medianía afectiva, moral e intelectual, una sociedad infeliz, deprimida, sórdida y desequilibrada que produce cada vez más miseria, hambre, locura, perversidad y vileza.

El autor de *Satanás* diseña un espacio urbano tan desmesurado como la violencia y el odio que ocasiona, describiendo ciudades apocalípticas, ciudades «cáncer» en las que las células proliferan en las favelas o en determinados distritos sin parques, ni escuelas, invadidos por millones de desplazados a los que les espera la miseria y el abandono más absoluto. Son espacios que tienen como punto de partida su ciudad natal inmersa en un país que bordea el analfabetismo funcional, segregacionista y racista y que no duda en utilizar a narcotraficantes para beneficio personal. Casi todas las ciudades que aparecen en esta novela han vivido experiencias traumáticas, son lugares en los que es imposible concebir un sufrimiento mayor. En este sentido hay que destacar el detallado dibujo que se hace de Bombay. La mirada del autor se detiene en una realidad compuesta por gente marginal, en la que el número de indigentes aumenta vertiginosamente.

Mario Mendoza: *Buda blues*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

En el título de la novela se sugiere la solución: el blues, música de los esclavos se constituye como un ritmo positivo, alentador, una liberación y una denuncia ante el horror, un modo de afirmación que, unido al silencio de la resistencia pasiva de Buda, puede convertirse en una fuerza imparable. Lo que se propone es un camino que no es el de la autosatisfacción y el confort ante continentes desesperados y enfermos.

Hay que decir que la denuncia que trata de realizar Mario Mendoza no termina de cuajar porque el escritor está obsesionado en explicitar sus ideas políticas; porque a pesar de que los personajes viajan por todo el mundo en un intento de universalizar la denuncia, el autor no crea atmósferas urbanas complejas, sugerentes; porque la elección estilística epistolar se limita a ser una correlación lineal de unos sucesos que ya han sucedido, anulando el tono íntimo y confesional que toda carta debe tener e impidiendo que ésta se convierta en un juego de espejos, en una defensa de rescatar el género en un mundo en el que nos comunicamos por correos electrónicos superficiales, *chats* banales y en una reivindicación por recuperar un lenguaje que llegue al corazón. Hay que añadir que la explicación, absolutamente innecesaria, de la filosofía budista ralentiza la historia y se convierte en una receta de autoayuda. El hecho de que el escritor colombiano mencione a ideólogos de la izquierda radical que critican la civilización opresiva en la que vivimos y la erosión de la libertad debido a la sofisticación tecnológica en defensa de una vuelta a formas de vida mucho más naturales como Zerzan, Chomsky o Kaczynski, conocido con el sobrenombre Unabomber, no hace más creíble este disparate apocalíptico en el que la única certeza, como afirma uno de los personajes, es que por ley de probabilidad, los hijos de los hijos de nuestros hijos serán indigentes ©

Una parábola del mal

Carlos Tomás

De las novelas del peruano Jaime Bayly (Lima, 1965), se puede decir cualquier cosa menos que obedezcan a las leyes de la corrección política. Más bien al contrario, la provocación es una de las constantes que vertebran su obra narrativa, en la que se cuentan títulos como *No se lo digas a nadie*, *Fue ayer y no me acuerdo*, *Los últimos días de La Prensa*, *La noche es virgen*, *Yo amo a mi mami*, *Los amigos que perdí*, *La mujer de mi hermano*, *El huracán lleva tu nombre*, *Y de repente, un ángel* y *El canalla sentimental*. Con su nueva novela, o cuento largo, *El cojo y el loco*, Bayly agranda otro metro el territorio de su narrativa, y reincide con solvencia en las principales características de su escritura, que siempre es ingeniosa, rápida, atrevida e irónica. Y que, en algunas ocasiones, y ésta es una de ellas, sabe trascender la historia que cuenta, llevar el argumento hasta el lugar del símbolo y, tal y como ocurre aquí, ofrecer una caricatura que sea la representación de los verdaderos rostros del mal, la injusticia o el abuso que gobiernas grandes zonas de nuestras sociedades.

El cojo y el loco cuenta las vidas paralelas de Bobby y Pancho, uno de ellos mermado por una poliomelitis que le acorta una pierna y el otro lastrado por la tartamudez, la fealdad y la falta de inteligencia. Tratados con brutalidad por el mundo en general y por sus propias familias en particular, los dos deciden devolverle la misma moneda a todo el que se cruzan, y ambos, cada uno a su modo, se convierten en marginados, en seres violentos o aislados que buscan o en el maltrato a los otros o en la soledad una solución a los complejos que les amargan la existencia. Bobby se rodea de armas, motos y pandilleros que lo acompañen en su carrera de matón y Pancho se entrega a una lujuria que lo domina. El primero no

---

Jaime Bayly: *El cojo y el loco*, Alfaguara, Madrid, 2010.

puede acabar más que donde acaba, que es entregado al crimen y el sadismo; el segundo, cae en brazos de las drogas y se hace hippie, tras lo cual decide quemar su documentación, abandonar a su familia y refugiarse en una cabaña en la que toma prestada la vida del inquilino anterior, cuyo esqueleto encuentra dentro de la casa perdida en las montañas. Por mucho que corran o por lejos que vayan, sin embargo, ninguno de los dos conseguirá alejarse mucho de su destino, y uno va a terminar encontrando en su camino una de sus propias balas y el otro acabará por ser descubierto por esa familia de la que escapó para disfrutar de la naturaleza, el sexo libre y la marihuana, lo que le ha llevado a experiencias de libertad verdaderamente inauditas con mujeres y hombres de toda clase, entre otros con una pareja de holandeses que con la mente nublada por los humos letárgicos, lo confunden con un gurú que debe encaminarlos a la sabiduría. Un disparate completo.

Bayly lanza su reto sobre la mesa desde el momento en que elige a esos personajes deformes que, de algún modo son un anagrama del fracaso de la burguesía limeña, de la que uno y otro proceden, porque si se terminan convirtiendo en mostruos es porque ellos mismos han sido víctimas de la crueldad, la humillación y el desprecio, han sido vejados física y emocionalmente, han sido ocultados como seres vergonzosos que llevaran una lacra a su estirpe y ocultados como animales más allá de la mirada de los vecinos. Son individuos a los que los suyos consideran un desdoro para su apellido, cuyos propietarios quieren ser anagramas de lo correcto, lo sano y lo regular y, por lo tanto, no toleran lo distinto ni lo anormal. La sátira de Jaime Bayly señala todos esos horrores ocultos bajo el manto de la buena educación y las reglas sociales, y el lector de su novela se siente estremecido por la ferocidad con la que el relato se dirige a sus últimas páginas como agua sucia dando vueltas hacia el desagüe de un fregadero. Su mensaje es claro: la civilización puede engendrar cultura, pero la maldad sólo engendra maldad.

El cojo y el loco, al igual que casi todas las obras de Bayly, se lee sin esfuerzo y no deja indiferente, porque hay una especie de verdad interior en su desgarramiento y en su estilo desafiante, que parece decirte: ésta es la verdadera cara de la violencia, y no esperes paños calientes ni adornos. Y es cierto que la crudeza de algunos

momentos del texto llega a doler, pero también que el resultado final es que el autor parece lograr aquello que persigue, que es impactar, mover conciencias, hacer daño en algunos instantes. Una novela, en definitiva, que pone en marcha al lector, lo conmueve aunque sea a fuerza de sacudirlo y le obliga a mirar para donde, tal vez, no quería. Ésos son sus poderes

Clara Janés y María Zambrano ante la luz de la Aurora

David López

María Zambrano propuso una forma de filosofar que ella denominó «razón poética». Y la definió así: «razón integradora de la rica sustancia del mundo».

Esa rica sustancia no cupo, ni podía caber, en el círculo mágico y tembloroso que dibujó María Zambrano con sus palabras. Muchos han sido los que, desde dentro y desde fuera de ese círculo, han puesto sus propias palabras al servicio de esa prodigiosa integración. En estos dos últimos años se han producido estas aportaciones: *El logos oscuro*, de Jesús Moreno Sanz (Verbum editorial, Madrid, 2008); *María Zambrano. Esencia y hermosura*, de José-Miguel Ullán (Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2010) y *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, de Clara Janés (Siruela, Madrid, 2010).

Esta poeta visitó con frecuencia la persona y la palabra de Doña María: aquel Guernica que por fin regresó a España. Y se dejó magnetizar por aquella caja de música y de sangre (sangre de Toro sacrificado por el exilio, según palabras de María Zambrano). Así cuenta Clara Janés lo que sentía al cerrar la puerta de la casa de repatriada filósofa, una vez concluida su visita:

> «Y la puerta se cerraba. Y uno regresaba a casa con todo un mundo en la cabeza».

Clara Janés: *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Siruela, Madrid, 2010.

¿Qué mundo es ese? ¿Qué se siente ahí dentro? ¿Qué luz tiene? ¿Cómo suena y tiembla? Clara Janés comparte ese mundo recibido de María Zambrano en esta antología, la cual se divide en tres partes: I.- La imagen; II.- La palabra; y III) El confín del silencio.

En la primera parte Clara Janés ofrece un retrato de su admirada filósofa. Ahí encontramos unas palabras de Rafael Martínez Nadal que nos llevan a la cabaña suiza donde vivía exiliada María Zambrano: «Más que morada, tu *hábitat* natural me parecía: fuera, bosques y claros, y ranas; dentro, fuego de leña, whisky y gatos. Allí eras la gran exiliada, figura de exilios, aislada pero próxima; a menudo absorta pero asequible; pitonisa y meiga, adivinadora de lo que se esconce en algunos claros del bosque».

¿Adivinadora de lo que se esconde? Quizás no. Ella reconoció que el poeta comunica el misterio pero no alcanza a descifrarlo. Porque quizás para María Zambrano lo que hay, lo que se nos presenta, sería un alquímico amasijo poesía, de misterio y de sacralidad: «la realidad es poesía [...] para ella nada es problemático sino misterioso» (p. 84); «la realidad es lo sagrado» (p. 45).

Poesía. Palabras. Música. Sonido en realidad, que está sostenido por el aliento, por el propio cuerpo. El cuerpo de Clara Janés, como el de María Zambrano, estaban al servicio de la Aurora: «Ambas nos despertábamos espontáneamente movidas por la estrella del alba –María decía por su rumor, yo por su luz–. Esa llamada poderosa hizo que nuestra amistad fuera intensa, aunque no de diálogo cotidiano como era la que me unía a Rosa Chacel».

La segunda parte de esta antología lleva un título poderoso: «La palabra». Ahí encontramos varios artículos y conferencias en las que Clara Janés ofrece luz –más luz–sobre la luz –la luz lógica– de María Zambrano. El primero de esos textos es el que da nombre a toda la antología (*Desde la sombra llameante*). En él encontramos muchas citas de la gran obra maestra de María Zambrano (*Filosofía y Poesía*). Quizás aquí se diga todo:

> «Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdadera. No, no todos fueron

por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna. [...] Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; [...] Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí, en cierto modo, el poeta».

¿Y qué tiene el poeta, ese poeta zambraniano? Quizás una forma de mirar que le permite ver la Aurora. De ella se ocupa el último de los textos que hay en esta segunda parte. Antes hay otros: *Los números del alma* («La música es la aritmética inconsciente de los números del alma»); *De los ríos y de las aguas inmóviles* («Yo diría que ahora no es ya Platón quien mueve a María Zambrano a seguir indagando, sino Nietzsche, y que, al hablar del "sumergirse en la vida", piensa también en el descenso a los infiernos [...]»); *La palabra poética en María Zambrano* («[...] es sabido que en su pensamiento [en el de María Zambrano] filosofía y poesía se unen, como sucedía en el de los presocráticos y en el de uno de los grandes pensadores de nuestro tiempo, Martín Heidegger»).

Y llegamos al último de los textos de esta segunda parte: *La llama blanca de la Aurora.* Dice Clara Janés, tras unas oportunas referencias a Jakob Böhme y, una vez más, a Nietzsche, que la «Aurora supone, pues, un despertar y, por ello, un sueño previo necesario». ¿Y cómo se hace una Aurora en el alma humana? ¿Cómo podemos despertar a esa luz que requirió penumbra previa y sueño?

La respuesta quizás esté en estas palabras de María Zambrano:

«Sólo cuando la mirada se abre al par de lo visible se hace una aurora».

¿Y merece la pena esa dilatación? ¿Qué tiene de gloriosa esa luz, ese momento sideral donde oficiaban esas poetisas-pitonisas llamadas María Zambrano y Clara Janes?

«Y aprendió a despertarse a la hora primera del día para ver un instante, por el balcón abierto a la nieve, el alba, la luz sin

memoria, que bendice nuestro sueño» (p. 42). Tras recoger esta cita de su admirada filósofa, Clara Janés, afirma: «La intuición del alba es la misma intuición poética».

¿Sólo eso? Creo que hay más. La última parte de esta antología se titula *El confín del silencio*. Contiene un solo texto, titulado, a su vez, *El rumor del astro*. Ahí está lo serio (eso que Schopenhauer llamo «lo serio» al final del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*):

«Aquella primera tarde que visité a María yo sola, no recordé ese texto suyo [*Hacia un saber sobre el alma*], sumida como estaba en el presente de su voz y en la revelación de compartir con ella el nexo: música-luz-resurrección. Eran cosas claras para mí, pero su conocimiento no derivaba del intelecto; eran experiencias que, como he apuntado, se remontaban a mi infancia y adolescencia que transcurrió a las afueras de Barcelona, en Pedralbes, y en las inmediaciones del monasterio de clarisas, cuya vida recluida intuía como la abolición el espacio, y cuya oración nocturna, la abolición del tiempo a través de la voz; todo ello apoyándome en lo que verdaderamente permite saltar por encima de estas coordenadas de la vida: el amor. Llegar a semejante estado me pareció, desde niña, la meta óptima. Por esta causa, a veces, me levantaba cuando aún era de noche y salía al jardín a ver los astros y la oscuridad, mientras los demás dormían. Por esta causa fue precoz mi experiencia del alba y, más adelante, sentí el alba como resurrección o amor.
«Sin formularlo, empecé a visitar a María siempre el día de Pascua. Sabía que ella me esperaba: era una celebración secreta, la de la fe en la génesis, en la *poiesis*, la poesía; la fe en la resurrección, los cabellos de María Magdalena avanzando hacia Cristo, esas hierbas, el reverdecer de la primavera que el celeste imán del tiempo hacía que ocupara una vez más su lugar y nos dictara el nuestro: comunicarlo, hacer de la voz el vehículo de aquella luz, aquel rumor que, día tras día, nos llamaba».

¿Qué tiene que ver la poesía –palabras en definitiva– con la resurrección (esa palabra tan imponente)?

Quizás, simplemente, porque, como dijo Wittgenstein, los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. La poesía establece, mueve y amplía los límites del lenguaje: abre los mundos, los fertiliza, los regenera. La poesía abre los ojos de los hombres (hasta el cielo, hasta los infiernos incluso). El objetivo es contemplar lo prodigioso:

«Sólo cuando la mirada se abre al par de lo visible se hace una Aurora»

La pandilla del 27

Rafael Espejo

No descubro nada si digo que los etiquetados literarios son útiles en la misma medida que simplistas. Comodines en las mangas de los críticos e historiadores con los que simular ante el lector –habremos de creer que por beneficio mutuo– una coherencia, una homogeneidad en las creaciones generacionales; porque estrictamente, ¿se puede atribuir a dos poetas afines la categoría de románticos sin que la definición los desarticule? ¿Ondean la misma bandera modernista Rubén Darío y Manuel Machado? Pero aun en el caso de que un grupo de poetas coincidan ética y estéticamente en los planteamientos de sus obras, aun considerando que compartan lecturas, vivencias o ideología, ¿concede eso derecho a catalogarlos bajo un mismo epígrafe uniforme y globalizador? ¿Qué hay de las individualidades? ¿No parte la expresión artística de una digestión personal y exclusiva de los estímulos exteriores del mundo? Pero tampoco es esto: Julio Neira, tan profesor como lector, sabe de la trampa de las metodologías. Por eso en su nuevo ensayo prefiere aportar datos empiristas (anécdotas de grupo, peripecias de ediciones, determinismos históricos) e impresiones de investigador (indiscutibles, contrastadas en cualquier caso) a aplicarle una nueva vuelta de tuerca a la máquina del tiempo en busca de una perspectiva reveladora desde la que alumbrar nuevas señas de identidad a la consabida Generación del 27. Su actitud es incontestable. Y por ende su libro también lo es.

Pero no es por esto que despierta interés, o no sólo por esto. *La quimera de los sueños* propone una visita no diré que turística, pero sí al menos panorámica: un mirador al grupo más prolífico y cualificado de nuestra tradición poética, entendido así, como grupo. ¿Me estoy contradiciendo? Al principio dije que los eti-

---

Julio Neira: *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*, Veramar, Málaga, 2009.

quetados mienten. ¿Pues? La diferencia entre uno y lo mismo es que en esta ocasión no se estudian individualmente las partes como avales de un todo canónico, sino el todo como parte de un conjunto mayor. No las obras parciales, no los nombres o títulos aislados, sus orígenes, sus porqués, sus trayectorias, sino el ambiente lúdico y creativo en que se desenvolvieron los poetas: las vicisitudes personales, los proyectos renovadores, las aficiones compartidas, las correspondencias, las camaraderías.

Pero comencemos por el principio. Hay razones sobradas, según indica Neira en «Preliminar», para considerar la Generación del 27 como faro de la poesía española contemporánea. Una encuesta elaborada por el propio profesor a poetas jóvenes –con motivo del octogésimo aniversario de aquellos actos promocionales de Góngora– revela que los Lorca, Cernuda, Aleixandre, Alberti, Prados, Larrea, Bergamín, Salinas, Guillén, etc. siguen siendo referencia estética en los nuevos, precisamente por la diversidad de cada poética concreta: del surrealismo al creacionismo pasando por la revisión del romancero tradicional. El eclecticismo del que se hace gala en las últimas promociones de poetas no es nada original, entonces. Y «seguir indagando en las claves estéticas, sociológicas, históricas o políticas que contribuyeron a configurar la poesía del 27» resulta no sólo pertinente, sino casi necesario.

Así las cosas, si «no ha habido ruptura apreciable con la significación histórica de los poetas del 27», o si realmente la historia es –a pesar de los matices– pendular, podríamos decir ahora *Zeitgeist* sin miedo a equivocarnos. Porque esa es la intención, creo, de *La quimera de los sueños*. Cierto que sus varios epígrafes vienen a instruirnos con ánimo entre académico, episódico y devoto, pero en conjunto, y volvemos al planteamiento inicial, el libro nos ofrece la visión de un momento histórico y cultural que propició en nuestra tradición reciente el despertar definitivo de la poesía moderna. En la década de los 20, la eclosión simultánea de talentos universales como Dalí, Lorca o Buñuel –por citar los ejemplos enciclopédicos– supone una revolución intelectual que facilitará, entre otras cosas, la integración de la mujer al panorama público –no sólo artístico–, la retroalimentación del cine y la literatura, la aparición del toreo como motivo lírico culto, la edición

artesana y el auge de la revista literaria como recurso redentor en tiempos de crisis[1] –otra vez la historia cíclica...–, etc. La *belle epoque* de nuestra poesía fue multidisciplinar, y a ella contribuyeron no sólo los poetas más o menos oficiales sino todo un coro numerosísimo, variopinto e inquieto, con maestros a la sombra como José María Cossío, casi gurú de algunos de los más destacados miembros. Y eso lo aprovecha Julio Neira para convidarnos a un auténtico festín de anécdotas de *dolce vita*.

Pero luego, ya se sabe, vinieron tiempos oscuros. Los integrantes del grupo, acuciados por la necesidad urgente de definirse ideológicamente y a las puertas de su madurez creativa, comienzan a separarse, a dispersarse. El asesinato de Lorca, los exilios de Cernuda y Alberti y la avenencia acomodaticia de otros al régimen ponen punto final a un rigurosísimo estudio –y no obstante delicioso– sobre lo que vino a ser la edad dorada de nuestras letras anteriores, todavía latentes

[1] Pero no es sólo que el hambre agudice el ingenio: explica Neira que la industria editorial no tenía infraestructura suficiente para albergar la ingente cantidad de selectas obras que empezaba a producirse.

La muerte y la princesa

Bianca Estela Sánchez

Una historia sentimental que podría resultar más propia de la prensa rosa que de la literatura ha sido el eje central para que Julián Ríos vuelva a demostrar sus extraordinarias dotes de narrador. Desde que en 1983 publicara su primera novela, Larva, el autor gallego ha publicado diferentes investigaciones llenas de humor y de una afilada ironía que han tratado de construir y deconstruir la realidad.

Si el famoso puente parisino junto al río Sena recuerda la Batalla de la Declaración de Alma en Crimea en 1854, en la actualidad se ha convertido en un símbolo muy diferente a causa de un suceso que impactó y conmocionó a la sociedad de finales del siglo XX.

Resulta sorprendente antes de comenzar a leer *Puente de Alma* que un escritor como Julián Ríos haya escogido la figura de Diana de Gales, Lady Di, como protagonista para una de sus novelas. Sin embargo, desde las primeras líneas uno descubre que nada tiene que ver con la frivolidad y que detrás del papel couché de las revistas existe una historia real que merece ser contada, ya que vertebra el nacimiento de un símbolo contemporáneo, lo cual ya había llamado en anteriores publicaciones y con distintos protagonistas la atención de Ríos.

El 31 de agosto de 1997, la Princesa Diana murió tras un accidente de tráfico en el interior del parisino Puente de Alma. Iba acompañada por Dodi Al-Fayed, heredero de una de las mayores fortunas del Reino Unido, con quien mantenía una relación sentimental. Desde entonces, han sido muchas las voces que han apuntado la posibilidad de que el accidente no fuera tal y han señalado a la casa real británica como responsable de su muerte.

Julián Ríos: *Puente de Alma*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2009.

Rumores sobre un posible embarazo y el daño para la imagen de la Casa Real que éste habría tenido han llenado de dudas la historia, ya de por sí compleja por la intervención directa o indirecta en el suceso de fotógrafos de la prensa rosa.

Julián Ríos, lejos de la frivolidad mostrada sobre este asunto, ha escrito la primera novela en cualquier idioma sobre la muerte de Lady Di situándose en el Puente de Alma. Ríos parece instalarse allí, donde se encuentra la llama dorada sobre el túnel al que acuden cada día cientos de personas de todo el mundo a recordar al mito. Y es allí, en ese lugar propicio a la literatura, desde el que parte el escritor rescatando y entrelazando diferentes historias que escucha y que podrían ser reales, aunque su distancia con la realidad sea tan grande que puedan parecer ridículas. Desde la versión de un budista que asegura que la princesa era la reencarnación de un médico de pobres francés, hasta la que enlaza el accidente con la muerte de un ingeniero o la historia de un hombre que cambió su alma por una imagen.

Si algo resulta más que interesante del libro publicado por Galaxia Gutenberg es la capacidad de Ríos para convertir lo anecdótico en literario, para sentirse fascinado por un personaje y someterlo al protagonismo de la literatura. En *Puente de Alma* el verdadero protagonista es el lenguaje, como en cualquier otro trabajo de Julián Ríos. Además, el autor no huye de las continuas referencias culturales que siempre le acompañan.

Organizada en ocho capítulos dotados de cierta autonomía y que se convierten en relatos independientes que finalmente dotan a la historia de un sentido definitivo, en la obra cada parte se va inundando de diferentes personajes que pasan por la vida de la princesa, o por su muerte, de una manera u otra, con más o menos realismo. Valgan como ejemplo quienes celebran una fiesta de carnaval durante un paseo en barco por el río Sena, o la historia de L.F. Céline, que murió el mismo día en el que nació Lady Di, lo que podría haber provocado que su alma completa o una parte de ellas se hubiera instalado en el cuerpo de Diana. Como es obvio, tanto por su composición como por su estilo, la novela de Ríos no sigue las normas convencionales ni las corrientes narrativas imperantes, pero su estilo es inconfundible y se mantiene fiel a él a lo largo de toda la obra. Esta cualidad ya había

sido mostrada con anterioridad por el autor en otras obras como *Amores que atan*, *Monstruario*, *La vida sexual de las palabras*, *Nuevos sombreros para Alicia*, *Casa Ulises* o *Cortejo de sombras*.

Julián Ríos nació en Vigo en 1941. Su empeño por abrir nuevos caminos narrativos con un gran rigor lingüístico le ha valido el aplauso de la crítica. Su afinidad con algunos artistas le ha llevado a dedicar una novela pintada a Kitaj, dos libros a Saura y a colaborar con Arroyo en la ilustración del Ulises de Joyce



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño de España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: Independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00718
9 771131 643008


Anterior


Inicio